RACCOLTA ARTISTICA.

TOMO II.

LE VITE

DE' PIÙ ECCELLENTI

PITTORI, SCULTORI

E ARCHITETTI,

DI GIORGIO VASARI:

PUBBLICATE

Per cura di una Società di Amatori delle Arti belle.

VOLUME I.

FIRENZE.
FELICE LE MONNIER.

1846.

COMMENTARJ

DI

LORENZO GHIBERTI.

COMMENTARJ DI LORENZO GHIBERTI.

AVVERTIMENTO.

L'opera di Lorenzo Ghiberti, nella quale prese a trattare di molte e varie cose, è divisa in tre parti, che egli designa col nome di Commentarj. Nel primo discorre dell'Arte presso i Greci e i Romani; ed altro non è, se non se un informe e confuso estratto di quanto su tale argomento ci lasciò scritto Plinio: [1] *e del tutto inutile agli studiosi sarebbe riuscito il produrre colle stampe una materia così mal digesta dal Ghiberti, particolarmente dopo che l'Adriani seppe con tanta maestria vestire di forma italiana il racconto dello scrittore latino, componendo di quelle notizie la lunga Lettera mandata al Vasari, e da noi ristampata nel primo Tomo di questa Raccolta.*

Il secondo Commentario verte sull'Arte nuova; nel quale con molta brevità parla di Cimabue, di Giotto e di molti altri artefici di quei tempi, per venir quindi a discorrere di sè medesimo, e minutamente raccontare a una per una le opere sue. Questo secondo Commentario fu per la prima volta messo alla luce dal Cicognara nel Tomo IV, pag. 208 e seg., della sua Storia della Scultura: *e ad essa stampa potranno aver ricorso coloro ai quali importasse conoscere tutti gli errori di grammatica e di sintassi, tutte le ripetizioni e le ridondanze, i periodi senza finimento, ed in somma tutti i passi oscuri e impigliati che nel testo originalmente si trovano; imperciocchè essa si può dire una fedele riproduzione del testo medesimo. Ma perchè l'opera del Cicognara non può, pel suo costo, andar nelle mani di tutti; e perchè, relegato in una nota dell'anzidetta Storia, questo Commentario, per ben altre importanti ragioni preziosissimo, giaceva*

[1] *Istoria naturale*, Lib. XXXIV, XXXV e XXXVI.

presso che ignorato; abbiam creduto bene di riprodurlo, anche per la ragione che esso è da considerarsi come la prima e più antica fonte alla quale il Vasari attinse le notizie de' primi artefici dell'Arte risorta. Ma nella nostra ristampa abbiamo creduto miglior consiglio porre qui e là que' racconciamenti necessarj a dar forma più regolare alla sintassi, e ad agevolare la intelligenza del testo. Il che non ci sarà imputato ad arbitrio, nè, speriamo, ci frutterà l'accusa di avere con questo modo sformato o alterato il carattere proprio di questo scrittore: chè anzi, chi vorrà prendere in esame la ragione del nostro lavoro, di facile conoscerà che i nostri racconciamenti sono fatti di maniera che a prima vista s' intenda quali membra, per così dire, furono da noi aggiunte a questo informe corpo, quali altre raddirizzate; avendo scritto di corsivo le aggiunte fatte da noi, e dei passi corretti riferito in nota il testo tale quale è. Che se, nel ridurlo a miglior lezione, ci avesse soccorso l'autorità di altri Codici, meno arbitraria l'opera nostra al certo, e meno grave sarebbe riuscita: ma la copia Magliabechiana,[1] che appare fatta nell'ultima metà del secolo XV, e probabilmente dall' autografo stesso del Ghiberti, è l'unica che si conosca; ed è quella medesima appartenuta al reverendo messer Cosimo Bartoli[2] (traduttore di Leon Batista Alberti, e dotto raccoglitore di Codici e di cose d'Arte), il quale ne accomodò il Vasari suo amico, perchè ne facesse uso nello scrivere le sue Vite.

Il terzo Commentario dà principio a un trattato di architettura, nel quale l'Autore ragiona della luce e delle ombre, della composizione e figura dell'occhio, secondo i filosofi e i pratici; del modo e ragione del vedere, e delle prospettive: ma questo trattato non è compiuto, perciocchè dopo essersi disteso per quaransette carte in questo argomento, sospende il discorso; e passa a descrivere latinamente e brevemente le ossa del corpo umano, secondo Avicenna; senza la notizia delle quali, *dice il Ghiberti*, non è possibile a poter comporre la forma della statua virile. *Di qui si fa introduzione al trattato delle* deffinizioni, proporzioni e simmetrie che usarono e' nobilissimi

[1] Classe XVII, Codice 33.

[2] Vasari, *Vita di Lorenzo Ghiberti.* In capo alla prima carta del Codice è scritto di propria mano del Bartoli: *Di messer Cosimo di Matteo Bartoli*, n° 65.

statuarii e pittori antichi; et porremo la figura del circulo, come per loro fu trovato anticamente *ec.*

Questo trattatello ci conduce sino alla carta LXIII, ch' è l'ultima del Codice, ma non però del terzo Commentario, il quale riman sospeso e senza compimento. Non sempre le figure fatte di penna a spiegazione del testo ricorrono puntualmente; ma qui e là si trovano degli spazj bianchi nel luogo di quelle. Anche di questo Commentario non è da fare uso nessuno: nè alla fatica improba per render praticabile e chiara quella selva intricata e oscura, per quanto vi si adoperasse diligenza e pazienza, non risponderebbe un frutto condegno; anche perchè le teorie del Ghiberti ormai sono divenute acquisto della scienza ordinata, e da essa ingrandite, svolte e dichiarate in sì fatta guisa, che il mettere alle stampe questo trattato non riuscirebbe ad utilità di nessuno. Sennonchè, trovandosi in quest' ultimo Commentario tre luoghi singolarissimi dove si dà notizia di tre opere d'antica scultura bellissime, li abbiamo voluti stampare innanzi al Commentario sull'Arte nuova; stimando di fare cosa utile agli studiosi dell'archeologia.

Ristringendo il nostro discorso, concluderemo, che non anderebbe lungi dal vero chi opinasse questo Codice altro non essere che il primo abbozzo di un' opera storica e scientifica sopra le Arti del disegno: tanto scomposta ne è la materia, informe e sconnessa la sintassi, incolta e magra la esposizione. Che anzi noi abbiam da soggiungere di più: che i tre Commentarj dovettero esser composti dal Ghiberti per mandarsi ad un tale ragguardevole personaggio, ch' egli non nomina, ma designa solamente col titolo or di egregiissimo, *or di* sapientissimo, *talvolta di* nobilissimo, *tal' altra di* sacratissimo *ec. E pare a noi che il Ghiberti ponesse mano allo scrivere coll' intendimento di formare un' opera nella quale, prima per via degli esempj di quegli artefici sì antichi come moderni che nelle tre Arti furono eccellenti, poi colle teorie e coi principj dedotti dalle opere di coloro che si accostarono alla maggior perfezione, porgere alla mente di quell'*egregio maggior suo *ammaestramenti pratici e speculativi intorno alle nobili Arti del disegno.*

FRAMMENTI

ESTRATTI

DAL TERZO COMMENTARIO INEDITO

DI

LORENZO GHIBERTI.

SOMMARIO.

Statua d'Ermafrodito trovata a San Celso, a Roma. — Statua trovata in Firenze. — Statua di Lisippo trovata in Siena. — Calcedonio inciso, posseduto da Niccolò Niccoli.

Ancora ho veduto in una temperata luce cose scolpite molto perfette e fatte con grandissima arte e diligenzia; fra le quali vidi in Roma, nell'Olimpia quattrocento quaranta, una statua d'uno Ermafrodito, di grandezza d'una fanciulla d'anni tredici; la quale statua era fatta con mirabile ingegno. In detto tempo fu trovata in una chiavica, sotto terra circa di braccia otto; per cielo della detta chiavica era il piano [1] di detta scultura. La scultura era coperta di terra per insino al pari della via. Rimondandosi el detto luogo, *che* era sopra a Santo Celso, in detto lato si fermò uno scultore: fece trarre fuori detta statua, e condussela a Santa Cecilia in Trastevere, ove *detto* [2] scultore lavorava una sepoltura d'uno cardinale; e d'essa aveva levato marmo per poterla meglio conducere nella nostra terra. La quale statua, dottrina et arte e magisterio non è possibile con lingua potere dire la perfezione d'essa. Esso [3] era in su uno terreno vangato; in esso terreno era gittato uno pannolino; essa statua era in su

[1] *Il Codice ha* cipiena cipiano.
[2] *Il Codice*, dove.
[3] *Cioè*, *l'Ermafrodito*.

detto pannolino, et era svolta in modo mostrava la natura virile e la natura feminile; e le braccia posate in terra, et incrocicchiate le mani l'una in sull'altra; e distesa tiene l'una delle gambe; col dito grosso del piè aveva, preso el pannolino; in quella tirata del panno mostrava mirabile arte. Era senza testa: nessun'altra cosa aveva manco. In questa era moltissime dolcezze; nessuna cosa il viso scorgeva, se non col tatto la mano la trovava.[1]

Ancora vidi in Padova una statua *ivi*[2] condotta per Lombardo della Seta.[3] Essa fu trovata nella città di Firenze, cavando sotto terra nelle case della famiglia Brunelleschi.[4] La qual statua, quando sormontò la fede cristiana, fu nascosa in quel luogo da qualche spirito gentile; veggendo tanta perfetta cosa, e fatta con tanta maravigliosa arte, e con tanto ingegno, mosso a pietà, fece murare una sepoltura di mattoni, e dentro vi seppellì detta statua; et essa coperse con uno lastrone di pietra, acciocchè essa non fusse lacerata affatto. Ella fu trovata colla testa rotta e colle braccia, e fu messa in detto sepolcro, acciocchè il resto non si lacerasse; et in tale forma fu conservata lunghissimo tempo nella nostra città, così sepulta. Questa statua è maravigliosa fra le altre sculture: posa in sul piede ritto; ha uno panno a mezze le cosce, fatto perfettamente. Ha moltissime dolcezze le quali el viso non le comprende, nè con forte luce nè con tempe-

[1] Sebbene le caratteristiche di questa statua sieno nella più parte comuni agli Ermafroditi che esistono, massime a quelli Borghese; tuttavia l'esser l'Ermafrodito descritto dal Ghiberti senza testa, ma intatto nelle rimanenti parti, ci fa credere che esso non sia nessuno di quelli che oggi si conoscono.

[2] *Il Codice*, vi.

[3] Fu padovano, e secondo il Zeno, da Sirigo, o secondo altri da Sirichio. Conobbe il Petrarca, e studiò sotto di lui. Col quale ebbe tanta familiarità, che lo lasciò suo secondo erede, e gli donò 134 ducati d'oro. Morì nel 1390. Scrisse un'epistola sulla *Vita solitaria.* — Continuò, ad istanza di Francesco il Vecchio da Carrara, l'*Epitome degli Uomini illustri* del Petrarca. Ciò fu, secondo il Zeno, nel 1378. Compose ancora un'opera (ch'è manoscritta): *De Laudibus aliquot fœminarum gentilium, aut literis aut armis illustrium.*

[4] Le case de' Brunelleschi erano in via Teatina, presso la parrocchia de' SS. Michele e Gaetano; e precisamente in una porzione della casa oggi de' Pomi, al civico numero 893. (Fantozzi, *Pianta geometrica della città di Firenze ec.*)

rata; solo la mano a toccarla *le*[1] trova: *è* lavorata molto diligentemente. La quale fu trasportata a Ferrara; et uno figliuolo del Lombardo della Seta, a cui era stata lasciata dal padre, la mandò a donare al marchese di Ferrara, el quale di scultura e di pittura molto si dilettava.

Una ancora[2] simile a queste due fu trovata nella città di Siena; della quale ne feciono grandissima festa, e dagl' intendenti fu tenuta maravigliosa opera; e nella basa era scritto el nome del maestro, el quale era LISIPPO, eccellentissimo maestro; el nome suo fu Lisippo; et aveva in sulla gamba in sulla quale ella si posava, uno delfino.[3] Questa non vidi se non disegnata di mano di uno grandissimo pittore della città di Siena, il quale ebbe nome Ambruogio Lorenzetti;[4] la quale teneva con grandissima diligenzia uno frate antichissimo dell'Ordine de' frati di Certosa. El frate fu orefice (et ancora el padre), chiamato per nome frate Iacopo, e fu disegnatore, e forte si dilettava dell'arte della scultura.[5] E cominciommi a narrare come essa statua fu trovata, facendo uno fondamento ove sono le case de' Malavolti.[6] Come tutti gli intendenti e dotti dell' arte della scultura e orefici e pittori corsono a vedere questa statua di tanta maraviglia e di tanta arte, ciascuno *la* lodava mirabilmente; e' grandi pittori[7] che erano in quello tempo in Siena, a ciascuno pareva grandissima perfezione fosse in essa. E con

1 *Il Codice*, la.

2 *Il Codice ripete* fu trovata.

3 *Il Codice*, alfino.

4 Di questo pittore vedi le notizie che nel seguente *Commentario* ne dà il Ghiberti, e nel Vasari la Vita.

5 Ne' libri di entrata e uscita dell'Opera del Duomo di Siena, è ricordato, all'anno 1406, un frate Jacomo del Tonghio, de'frati della Certosa di Maggiano, il quale ha due fiorini d'oro per parte di pagamento d' un Crocifisso da porsi sopra una croce di diaspro. Sembra a noi che il Ghiberti abbia inteso di parlare di lui, allorchè lo dice orafo e figliuolo d'orafo; perchè, per la notizia cavata dai libri suddetti, noi veggiamo che frate Jacomo della Certosa si dilettava di questa arte; e per ricerche fatte altrove, sappiamo che nel secolo XIV visse un maestro Tonghio orefice, il quale fu padre a quel Francesco che fece l' antico coro di noce intagliato pel Duomo senese.

6 I Malavolti abitarono in quel poggio che da loro prese il nome, ed oggi è detto delle Cappuccine, da un loro convento.

7 *Il Codice*, picto: *dove si conosce evidentemente la omissione dell' ultima sillaba.*

molto onore la collocarono in su la loro Fonte,[1] come cosa molto egregia. Tutti concorsono a porla con grandissima festa et onore, e muroronla magnificamente sopra essa Fonte; la quale in detto luogo poco regnò in su essa.[2] Avendo la terra moltissime avversità di guerra con Fiorentini, et essendo nel consiglio ragunati el fiore de' loro cittadini, si levò uno cittadino, e parlò sopra a questa statua in questo tenore: Signori cittadini. Avendo considerato *che*, da poi noi trovamo questa statua, sempre siamo arrivati male; considerato quanto la idolatria è proibita alla nostra fede; doviano credere tutte le avversità *che* noi abbiamo, Iddio ce le manda per li nostri errori. E veggiamlo per effetto; chè, da poi noi onoriamo detta statua, sempre siamo iti di male in peggio. Certo mi rendo, che per insino noi la terremo in sul nostro terreno, sempre arriveremo male. Son uno di quelli consiglierei[3] essa si ponesse giù, e tutta si lacerasse e spezzassesi, e mandassesi a seppellire in sul terreno de' Fiorentini. Tutti d'accordo raffermarono el detto del loro cittadino; e così missono in essecuzione, e fu seppellita in sul nostro terreno.[4]

Tra l'altre egregie cose io vidi mai, è uno calcidonio intagliato in cavo mirabilmente; el quale era nelle mani d'uno nostro cittadino, el quale era il suo nome Niccolaio Niccoli.[5]

[1] La fonte Gaia, o della piazza del Campo.

[2] *Intendi: la quale statua poco regnò in su essa fonte; poco durò a starvi.*

[3] *Il Codice:* consiglieri. *Intendi: Io sono uno di quelli che consiglierei che essa si ponesse giù.*

[4] Che sopra l'antica Fonte della Piazza pubblica di Siena fosse veramente una statua, lo fa manifesto una deliberazione del Concistoro dei 7 novembre del 1357, colla quale si propone di togliere al più presto, come cosa disonesta, la predetta statua. Il Ghiberti pare che s'inganni allorchè assegna la cagione di questo fatto alla guerra che i Senesi ebbero coi Fiorentini infino dal 1387, massimamente per fatto della ribellione di Montepulciano; perchè, scorrendo le deliberazioni di quello e de' seguenti anni, non fu dato di leggerne parola in proposito.

[5] Niccolò Niccoli, fiorentino, nacque nel 1386. Ascoltò dal Crisolora lezioni di lingua greca, della quale fu studiosissimo, del pari che della latina. Cercò le opere di Cicerone e di altri autori diligentemente; e insieme con Poggio Bracciolini dette opera alla restaurazione de' classici studj in Toscana. Raccolse copia grandissima di libri greci e latini d'ogni arte e dottrina; richiamò in uso e in onore le antichità che si riferiscono alla pittura e scultura, e alle arti nobili in genere. Non scrisse nulla del proprio, contento solo di legger quello che avevano lasciato gli antichi. Morì nel 1439, e lasciò i suoi libri alla biblioteca del convento di San Marco, fondata da Cosimo il Vecchio.

Fu uomo diligentissimo, e ne' nostri tempi fu investigatore e cercatore di moltissime et egregie cose antiche, si in iscritture, si in vilumi di libri greci e latini; et in fra le altre cose antiche, aveva questo calcidonio, el quale è perfettissimo più che cosa io vedessi mai. Era di forma ovale; in su esso era una figura d' uno giovane, *il quale* aveva in mano uno coltello; era con uno piede quasi ginocchioni in su un altare, e la gamba destra era a sedere in sull'altare, e posava il piè in terra; el quale scorciava con tanta arte e con tanto maesterio, *che* era cosa maravigliosa a vederlo. E nella mano sinistra aveva un pannicello, el quale teneva con esso uno idoletto: pareva el giovine il minacciasse col coltello. Essa scultura, per tutti i periti et ammaestrati di scultura o di pittura, sanza discordanza nessuna, ciascuno diceva esser cosa maravigliosa, con tutte le misure e le proporzioni debbe avere alcuna statua o scultura: da tutti li ingegni era lodata sommissimamente. Non si comprendeva bene a una forte luce. La ragione è questa, che le pietre fini e lustrate essendo in cavo, la forte luce e la riflessione d' esse occultano la comprensione.[1] Detta scultura non si vedeva meglio che *a* volgere la parte cavata inverso la forte luce: allora si vedea perfettamente.

[1] *Il Codice ha* compressione, *che vorrebbe dire la qualità e conformazione di esse; ma la parola sostituita ci sembra più propria.*

SECONDO COMMENTARIO

DI

LORENZO GHIBERTI.

SOMMARIO.

I. Pittori. — Cimabue e Giotto. — II. Stefano fiorentino. — III. Taddeo Gaddi. — IV. Maso (Tommaso detto Giottino). — V. Bonamico (Buffalmacco). — VI. La pittura fiorentissima a que' tempi in Toscana. — VII. Pietro Cavallini, romano. — VIII. Andrea e Bernardo Orcagna, e due altri loro fratelli, artefici. — IX. Ambrogio Lorenzetti. — X. Simone Senese e Filippo (Lippo Memmi). — XI. Barna (il Berna) Senese. — XII. Duccio Senese. — XIII. Scultori. — Giovanni di maestro Niccola Pisano. Andrea Pisano. — XIV. Anonimo scultore tedesco. — XV. Sentenze di più filosofi greci: che la vera ricchezza non sta nei beni di fortuna, ma nel sapere. — XVI-XX. Lorenzo Ghiberti.

I. Cominciò[1] l' arte della pittura a sormontare in Etruria in una villa a lato alla città di Firenze, la quale si chiamava Vespignano. Nacque un fanciullo di mirabile ingegno, il quale si ritraeva del naturale una pecora. In su passando Cimabue

[1] Al decadimento dell'arte pagana, dacchè il cristianesimo venne a piantarsi sulle rovine della vecchia civiltà, e all'arte bizantina, il Ghiberti consacra poche righe in fine del primo Commentario, le quali sono quelle che qui riferiamo: « Adunque, al tempo di Costantino imperadore et di Silvestro papa sormontò su la fede cristiana. Ebbe la idolatria grandissima persecuzione, in modo tale che tutte le statue et le pitture furon disfatte et lacerate di tanta nobiltà et antica e perfetta dignità; e così si consumaron colle statue e pitture e' vilumi e comentarii e liniamenti e regole *che* davano ammaestramento a tanta egregia e gentile arte. E per (il MS. ha, *poi*) levare via ogni antico costume di idolatria, constituirono i templi tutti esser bianchi. In questo tempo ordinarono grandissima pena a chi facesse alcuna statua o alcuna pittura; e così finì l'arte statuaria e la pittura, et ogni dottrina che in essa fosse fatta. Finita che fu l'arte, stettero e' templi bianchi circa d' anni 600. Cominciarono i Greci debilissimamente l' arte della pittura, e con molta rozzezza produssero in essa: tanto quanto gli antichi furon periti, tanto erano in questa età goffi e rozzi. Dalla edificazione di Roma furono Olimpie 382. »

pittore per la strada a Bologna, vide il fanciullo sedente in terra, e disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima ammirazione del fanciullo, essendo di sì piccola età, fare tanto bene. Veggendo aver l' arte da natura, domandò il fanciullo come egli aveva nome. Rispose e disse: Per nome io son chiamato Giotto; e 'l mio padre ha nome Bondoni, e sta in questa casa che è appresso. *Così* disse a Cimabue: *il quale* andò con Giotto al padre, *ch'* aveva bellissima presenza; chiese al padre il fanciullo; e 'l padre, *ch'* era poverissimo, concedettegli el fanciullo; *e* Cimabue menò seco Giotto, e fu discepolo di Cimabue. Tenea la maniera greca;[1] in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama. Fecesi Giotto grande nell'arte della pittura. Arrecò l'arte nuova; lasciò la rozzezza de' Greci; sormontò eccellentissimamente in Etruria, e fecesi[2] egregissime opere, e specialmente nella città di Firenze ed in molti altri luoghi; ed assai discepoli furono, tutti dotti al pari delli antichi Greci. Vide Giotto nell' arte quello che gli altri non aggiunsono; arrecò l'arte naturale, e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure. Fu peritissimo in tutta l'arte; fu inventore e trovatore di tanta dottrina, la quale era stata sepulta circa d'anni 600. Quando la natura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza veruna avarizia. Costui fu copioso[3] in tutte le cose: lavorò....[4] in muro, lavorò a olio, lavorò in tavola. Lavorò di mosaico la nave di San Piero in Roma, e di sua mano dipinse la cappella e la tavola di San Piero in Roma. Molto egregiamente dipinse la sala del re Uberto,[5] di uomini famosi, in Napoli; dipinse nel castello dell' Uovo.[6] Dipinse nella chiesa (cioè tutta è di sua mano) della Rena di Padova di sua mano una gloria mondana. È nel palagio della Parte[7] una storia della fede cristiana; e molte altre cose erano in detto palagio. Dipinse nella chiesa di Asciesi, nell' ordine de' Frati Minori, quasi tutta la parte

[1] *Intendi, Cimabue.*
[2] *Il Codice,* fecionsi.
[3] *Il Codice ha* copio, *omessa l' ultima sillaba per incuria dell' amanuense.*
[4] *Lacuna del Codice, la quale però non offende il senso.*
[5] Roberto re di Napoli.
[6] Vedi quello che si dice nel *Commentario* alla Vita di Giotto.
[7] Del Magistrato di parte Guelfa.

di sotto. Dipinse a Santa Maria degli Angeli in Asciesí, *e* a Santa Maria della Minerva in Roma, un Crocifisso con una tavola.

L'opere che per lui furon dipinte in Firenze.

Dipinse nella Badia di Firenze sopra all'entrare della porta, in un arco, una mezza Nostra Donna con due figure dallato, molto egregiamente; dipinse la cappella maggiore e la tavola. Nell'ordine dei Frati Minori, quattro cappelle e quattro tavole, molto eccellentemente. Dipinse in Padova, ne' Frati Minori, dottissimamente. Sono ne' Frati Umiliati in Firenze[1] una cappella e uno grande Crocifisso, e quattro tavole fatte molto eccellentemente: nell'una era la morte di Nostra Donna, con Angeli e con dodici Apostoli e Nostro Signore intorno, fatta molto perfettamente. Evvi una tavola grandissima con una Nostra Donna a sedere in una sedia, con molti Angeli intorno. Evvi, sopra la porta va nel chiostro, una mezza Nostra Donna col fanciullo in braccio. È in Santo Giorgio una tavola perfettissima di sua mano; ancora vi sono molte altre cose. Dipinse a moltissimi signori. Dipinse nel palagio del podestà di Firenze; dentro fece el Comune come era rubato; e la cappella di Santa Maria Maddalena. Giotto meritò grandissima loda. Fu dignissimo in tutta l'arte, ancora nell'arte statuaria. Le prime storie sono nell' edificio, il quale fu da lui edificato, del campanile di Santa Reparata, furono di sua mano scolpite e disegnate. Nella mia età vidi provvedimenti[2] di sua mano di dette istorie, egregissimamente disegnati. Fu perito nell' uno genere e nell' altro. Costui è quello a cui, sendo da lui resultata e seguitata tanta dottrina, a cui si de' concedere somma loda; per la quale si vede dalla[3] natura procedere in lui ogni ingegno. Condusse l' arte a grandissima perfezione. Fece moltissimi discepoli di grandissima fama. E' discepoli furono questi:

II. Stefano fu egregissimo dottore. Fece ne'Frati di Santo Agostino in Firenze, nel chiostro primo, tre istorie: la prima, una nave con dodici Apostoli, con una grandissima

[1] *Il Codice ha qui* era; *una delle solite ripetizioni comuni al nostro autore.*
[2] *Parola di un senso artistico notabilissimo: studj, preparativi, e simili.*
[3] *Il Codice,* la.

turbazione di tempo, e con grande tempesta; e come appare loro Nostro Signore andante sopra all'acqua, e come San Piero si getta a terra della nave, e con moltissimi venti: questa è eccellentissimamente fatta e con grandissima diligenza. Nella seconda, la trasfigurazione; nella terza è come Cristo libera la indemoniata a piè del tempio, con dodici Apostoli *e* molto popolo a vedere: le quali storie sono condotte con grandissima arte. È ne' Frati Predicatori, allato alla porta va nel cimiterio, uno Santo Tommaso d'Aquino, fatto molto egregiamente; pare detta figura fuori del muro rilevata; fatta con molta diligenza. Cominciò detto Stefano una cappella molto egregiamente; dipinse la tavola e l'arco dinanzi, ove sono Angeli cadenti, in diverse forme e con grandissimi.....[1] son fatti meravigliosamente.[2] Nella chiesa d'Asciesi è di sua mano cominciata una gloria, fatta con perfetta e grandissima arte; la quale arebbe, se fosse stata finita, *fatto* maravigliare ogni gentile ingegno. L'opere di costui sono molto mirabili, e fatte con grandissima dottrina.

III. Fu discepolo di Giotto, Taddeo Gaddi. Fu di mirabile ingegno; fece moltissime cappelle e moltissimi lavorii in muro; fu dottissimo maestro; fece moltissime tavole, egregiamente fatte. Fece ne' Frati di Santa Maria de' Servi in Firenze una tavola molto nobile e di grande maestero, con molte storie e figure; eccellentissimo lavorio, et è una grandissima tavola. Credo che a' nostri dì si trovino poche tavole migliori di questa. Fra l'altre cose, e' fece ne' Frati Minori uno miracolo di Santo Francesco, d'uno fanciullo *che* cadde a terra d'uno verone, di grandissima perfezione; e fece come il fanciullo è disteso in terra, e la madre e molte altre donne intorno piangenti tutte il fanciullo, e come Santo Francesco el resuscita. Questa storia fu fatta con tanta dottrina e arte e con tanto ingegno, che nella mia età non vidi cosa pitta fatta con tanta perfezione. In essa è tratto del naturale Giotto e Dante, e 'l maestro che la dipinse, cioè Taddeo. In detta chiesa era, sopra alla porta della sagrestia, una disputazione di Savi,

[1] *Lacuna del Codice.*

[2] La caduta di Lucifero, dipinta nella stessa chiesa di Santa Maria Novella, che il Vasari vide molto consumata dal tempo, non esiste più.

e' quali disputavano con Cristo d'età d'anni dodici: fu mandata in terra più che le tre parti per murarvi uno concio di macigno: per certo l'arte della pittura viene tosto meno.[1]

IV. Maso[2] fu discepolo di Giotto. Poche cose si trovano di lui non siano molto perfette. Abbreviò molto l'arte della pittura.

L'opere che sono in Firenze.

Ne' Frati di Sant'Agostino[3] in una cappella, perfettissime: *sopra*[4] la porta di detta chiesa, la storia dello Spirito Santo era di grande perfezione; et allo entrare della piazza di questa chiesa è uno tabernacolo v'è dentro una Nostra Donna con molte figure intorno, con maravigliosa arte fatte. Fu eccellentissimo. Fece ne' Frati Minori una cappella, nella quale sono istorie di Santo Silvestro e di Costantino imperatore. Fu nobilissimo e molto dotto nell'una arte e nell'altra. Scolpì meravigliosamente di marmo una figura di quattro *braccia*[5] nel campanile. Fu dotto nell'uno e nell'altro genere. Fu uomo di grandissimo ingegno. Ebbe moltissimi discepoli, *i quali* furono tutti peritissimi maestri.

V. Bonamico fu eccellentissimo maestro; ebbe l'arte da natura; durava poca fatica nelle opere sue. Dipinse nel monistero delle Donne di Faenza, *ch'* è tutto egregiamente di sua mano dipinto, con moltissime istorie molto mirabili. Quando metteva l'animo nelle sue opere, passava tutti gli altri pittori. Fu gentilissimo maestro. Colorì freschissimamente. Fece in Pisa moltissimi lavorii. Dipinse in Campo Santo a Pisa moltissime istorie; dipinse a Santo Pagolo a Ripa di Arno istorie del testamento vecchio, e molte istorie di Vergini. Fu prontissimo nell'arte; fu uomo molto godente. Fece

[1] Debbesi intendere: a cagione della perdita o della rovina delle cose eccellenti.

[2] È questi Tommaso detto Giottino.

[3] Oggi Santo Spirito, dove di queste pitture più non rimane vestigio.

[4] *Il Codice*, era.

[5] La parola *braccia*, lasciata dal copiatore, si supplisce col Vasari, il quale aggiunge che questa statua è da quel lato del campanile che guarda il Magistrato de' Pupilli, oggi la Confraternita della Misericordia.

moltissimi lavorii a moltissimi signori, per insino all' Olimpia 408. *Fuori* [1] Etruria, molto egregiamente fece moltissimi lavorii nella città di Bologna. Fu dottissimo in tutta l' arte. Dipinse nella Badia di Settimo le storie di Santo Iacopo, e molte altre cose.

VI. Fu nella città di Firenze un grandissimo numero di pittori molto egregii: sono assai i quali io non ho conti. Tengo che l'arte della pittura in quel tempo fiorisse più che in altra età in Etruria, molto maggiormente che mai in Grecia fosse ancora.

VII. Fu in Roma uno maestro el quale fu di detta città; fu dottissimo infra tutti gli altri maestri; fece moltissimo lavorio, e 'l suo nome fu Pietro Cavallini. E vedesi dalla parte dentro, sopra alle porti, quattro Evangelisti di sua mano in San Piero di Roma, di grandissima forma, molto maggiore che 'l naturale; e due figure, uno Santo Piero e uno Santo Pagolo, e sono di grandissime figure, molto eccellentemente fatte e di grandissimo rilievo; e così ne sono dipinte nella nave dal lato: ma tiene un poco della maniera antica, cioè greca. Fu nobilissimo maestro; dipinse tutta di sua mano Santa Cecilia in Trastevere; la maggior parte di Santo Grisogono; fece istorie sono in Santa Maria in Trastevere, di musaico, molto egregiamente: nella cappella maggiore sei istorie. Ardirei a dire, in muro non avere veduto di quella materia [2] lavorare mai meglio. Dipinse in Roma in molti luoghi. Fu molto perito in detta arte. Dipinse tutta la chiesa di San Francesco. In San Pagolo era di musaico la faccia dinanzi; dentro nella chiesa, in tutte le parieti delle navi di mezzo erano dipinte storie del testamento vecchio. Era dipinto el Capitolo tutto di sua mano, egregiamente fatte.

VIII. Fu l'Orcagna nobilissimo maestro, perito singolarissimamente nell'uno genere e nell'altro. Fece il Tabernacolo di marmo d' Orto San Michele; è cosa eccellentissima e singulare; cosa fatta con grandissima diligenzia. Esso fu grandissimo architettore, e condusse di sua mano tutte le storie di detto lavorio; evvi scarpellato di sua mano la sua propria

[1] *Il Codice*, fiori.

[2] *Forse*, maniera.

effigie, maravigliosamente fatta; fu di prezzo di 86 migliaia di fiorini.[1] Fu uomo di singolarissimo ingegno; fece la cappella maggiore di Santa Maria Novella; e moltissime altre cose dipinse in detta chiesa. È ne' Frati Minori tre magnifiche istorie, fatte con grandissima arte; ancora in detta chiesa una cappella e molte altre cose pitte di sua mano. Ancora sono pitte di sua mano due cappelle in Santa Maria de' Servi; e dipinto uno refettoro ne' Frati di Santo Agostino. Ebbe tre fratelli: l'uno fue Nardo, *il quale* ne' Frati Predicatori fece la cappella dello Inferno, che fece fare la famiglia degli Strozzi. Seguì tanto quanto scrisse Dante in detto inferno; è bellissima opra, condotta con grande diligenza. L'altro ancora fu pittore; e 'l terzo fu scultore non troppo perfetto.[2] Fu nella nostra città molti altri pittori che per egregii sarebbon posti: a me non pare porgli fra costoro.

IX. Ebbe nella città di Siena eccellentissimi e dotti maestri, fra' quali vi fu Ambrogio Lorenzetti. Fu famosissimo e singularissimo maestro; fece moltissime opere; fu nobilissimo componitore. Fra le quali opere, è ne' Frati Minori una storia la quale è grandissima et egregiamente fatta; tiene tutta la pariete d'uno chiostro: *dov' è figurato* come uno giovane diliberò essere frate; come el detto giovane si fa frate, et il loro maggiore il veste; e come esso, fatto frate, con altri frati dal maggior loro, con grandissimo fervore, addimandano licenzia di passare in Asia per predicare a Sarrayni la fede de' Cristiani; e come i detti frati si partono, e vanno al Soldano. Come essi cominciarono a predicare la fede di Cristo, di fatto essi furon presi e menati innanzi al Soldano, *il quale* di subito comandò essi fussono legati a una colonna, e fosseno battuti con verghe. Subito essi furon legati, e due cominciarono a battere i detti

[1] Debbesi intendere di tutto quanto il lavoro; perchè questa somma pel solo tabernacolo sarebbe eccessiva, e può dubitarsi o esagerata o sbagliata la cifra; e di fatti il Baldinucci trovò che il costo di esso, insieme colla loggia, fu di 96 mila fiorini d'oro.

[2] Il Del Migliore (*Riflessioni ed aggiunte* al Vasari; ms. nella Magliabechiana), sopra materiali trovati negli archivj, compose la genealogia della famiglia Orcagna. In essa si vede che Cione orafo ebbe quattro figliuoli, in Bernardo, Andrea, Ristoro e Iacopo, tutti artisti. Di Ristoro tace il Vasari.

frati. Ivi[1] è dipinto come due gli hanno battuti, e colle verghe in mano; e scambiati altri due, essi si riposano, co' capelli molli, gocciolanti di sudore; e con tanta ansietà e con tanto affanno, pare una meraviglia a vedere l'arte del maestro; ancora è tutto el popolo a vedere, cogli occhi adosso agli ignudi frati. Evvi il Soldano a sedere al modo moresco, e con variate portature, e con diversi abiti: pare vedere essi essere certamente vivi, e come esso Soldano dà la sentenzia, essi siano impiccati a uno albero. Evvi dipinto, come essi ne impiccano uno a uno albero manifestamente, tutto el popolo che v'è a vedere, sente parlare e predicare el frate impiccato all'albero; come comanda al giustiziere, essi siano dicapitati. Evvi come essi frati sono dicapitati, con grandissima turba a vedere, a cavallo e a piede. Evvi lo esecutore della giustizia, con moltissima gente armata. Evvi uomini e femmine; e dicapitati i detti frati, si muove una turbazione di tempo scuro, con molta grandine, saette, tuoni, terremuoti: pare, a vederla dipinta, pericoli el cielo e la terra; pare tutti cerchino di ricuoprirsi, con grande tremore; veggonsi gli uomini e le donne arrovesciarsi i panni in capo, e gli armati porsi in capo i palvesi; essere la grandine folta in su i palvesi; pare veramente che la grandine balzi in su' palvesi, con venti meravigliosi. Vedesi piegare gli alberi insino in terra, e quale spezzarsi; e ciascuno pare che fugga, ognuno si vede fuggente. Vedesi el giustiziere cadergli sotto il cavallo, e ucciderlo: per questo si battezzò moltissima gente. Per una storia pitta, mi pare una meravigliosa cosa. Costui fu perfettissimo maestro, uomo di grande ingegno. Fu nobilissimo disegnatore; fu molto perito nella teorica di detta arte. Fece nella facciata dello Spedale due storie, e furono le prime: l'una è quando Nostra Donna nacque, la seconda quando ella andò al tempio; molto egregiamente fatte. Ne' Frati di Santo Agostino dipinse el Capitolo. Nella volta sono pitte le storie del Credo; nella faccia maggiore sono tre istorie; la prima, è come Santa Caterina è in uno tempio, e come el tiranno è alto, e come egli la domanda: pare che sia in quello

[1] *Il Codice*, lui.

di festa. In quello tempio evvi dipinto molto popolo dentro e di fuori; sonvi e' sacerdoti all'altare, come essi fanno sacrificio. Questa istoria è molto copiosa e molto eccellentemente fatta. Dall' altra parte, come ella disputa innanzi al tiranno co' savi suoi, e come e' pare ella gli conquida. Evvi come parte di loro pare entrino in una biblioteca, e cerchino di libri per conquiderla. Nel mezzo, Cristo Crocifisso co' ladroni, e con gente armata a piè della croce. Nel Palagio di Siena è dipinto di sua mano la pace e la guerra: evvi quello s'appartiene alla pace, e come le mercatanzie vanno con grandissima sicurtà, e come le lasciano ne' boschi, e come e' tornano per esse. E le storsioni si fanno nella guerra, stanno perfettamente.[1] Evvi una cosmografia, cioè tutta la terra abitabile. Non c'era allora notizia della cosmografia di Tolomeo; non è da meravigliare se la sua non è perfetta. È tre tavole nel Duomo molto perfette di sua mano. È a Massa, una grande tavola e una cappella. A Volterra, una nobile tavola di sua mano. In Firenze, è il Capitolo di Santo Agostino. In Santo Procolo in Firenze, è una tavola e una cappella. Alla Scala dove si ritengono i gittati, è una Nunziata, molto meravigliosamente fatta.[2]

X. Maestro Simone fu nobilissimo pittore e molto famoso. Tengono i pittori sanesi fosse il migliore; a me pare molto migliore Ambruogio Lorenzetti, et altrimenti dotto che nessuno degli altri. Torniamo a maestro Simone. Di sua mano è nel Palagio, in su la sala, una Nostra Donna col fanciullo in collo, e con molte altre figure intorno, molto meravigliosamente colorita. È in detto palagio una tavola molto buona;

[1] Allude alle pitture allegoriche che sono nella Sala de' Signori Nove, detta della Pace. Di essa sarà parlato più distesamente nel *Commentario* alla Vita di questo pittore scritta dal Vasari.

[2] Nè delle tre tavole che erano nel Duomo di Siena (una delle quali era un San Crescenzio, fatta nel 1339), nè delle pitture del Capitolo di Sant'Agostino di Firenze, nè dell'Annunziata alla Scala ec., il Vasari fece memoria: opere tutte delle quali noi pure ignoriamo la sorte. È qui da notare, che di nessun altro artefice descrisse il Ghiberti le opere così minutamente ed evidentemente, nè con maggiori parole si compiacque di commendarle. Ciò è prova, per noi, che egli stimava molto l'ingegno del Lorenzetti, e molto ammirava le sue dotte pitture.

e nella facciata dello Spedale due storie, fatte come Nostra Donna è isposata, l'altra come è visitata da molte donne e vergini: molto adorne di casamento e di figure.[1] È nel Duomo due tavole di sua mano. Era cominciato sopra alla porta che va a Roma, una grandissima istoria d'una incoronazione: vidila disegnata colla cinabrese.[2] Ancora, è sopra la porta dell'Opera una Nostra Donna col fanciullo in braccio; e di sopra è uno stendardo, con agnoletti volanti che lo tengono, e con molti altri santi intorno, fatta con molta diligenza. E stette al tempo della corte d'Avignone,[3] e fe' molte opere. Lavorò con esso maestro Filippo; dicono che esso fu suo fratello.[4] Furono gentili maestri, e loro pitture furono fatte con grandissima diligenza, molto dilicatamente finite: feciono grandissima quantità di tavole: i maestri sanesi dipinser nella città di Firenze.

XI. *Ancora vi fu* uno maestro el quale fu chiamato Barna:[5] costui fu eccellentissimo fra gli altri. È due cappelle ne' Frati di Santo Agostino, con moltissime *storie*. Fra l'altre istorie, è uno giovane va a giustiziarsi; va con tanto tremore della morte, e co'lui uno frate lo conforta, con molte altre figure; e *a* riguardar l'arte usata per quello maestro, e molte altre istorie, *si conosce* in detta arte fu peritissimo.

[1] Queste storie, delle quali il Vasari non fa menzione, furono dipinte nel 1340. Esse, insieme con le altre del Lorenzetti, furono distrutte nel 1720.

[2] Dicono gli eruditi senesi, che sull'antiporto o portone di Camollia cominciasse Simone una grandissima opera; la quale, essendo egli partito dalla patria e poscia morto in Avignone, rimase solamente disegnata. E di questa pittura, come ancora non finita, parlano due petizioni pòrte al Gran Consiglio della Campana nel 1346 e 1360. Essa fu condotta a fine nell' anno 1361. Sbaglia adunque il Ghiberti dicendo che la Incoronazione sulla porta che va a Roma sia di Simone. Era su questa porta in antico una pittura, la quale, perchè guasta in molta parte, fu nel 1421 e 1422 dato il carico di rifare a Taddeo Bartoli. Ma egli, sorpreso dalla morte, non potè compirla; e ben può essere che il Ghiberti la vedesse *disegnata solamente colla cinabrese*. Venticinque anni dopo, cioè nel 1447, prese a condurla Stefano di Gio. Sassetta; e dopo la sua morte, accaduta nel 1450, fu novamente allogata a maestro Sano di Pietro nel 1459, il quale la condusse a termine.

[3] *Intendi: stette in Avignone al tempo in che v' era la corte papale.*

[4] È ormai provato che Lippo di Memmo fu cognato, e non fratello, di Simone.

[5] È questi il Berna, del quale si legge la Vita nel Vasari.

A San Gemignano, molte istorie del testamento vecchio;[1] e n'è *a* Cortona. Assai lavorò, *e* fu dottissimo.

XII. Fu in Siena ancora Duccio, il quale fu nobilissimo; tenne la maniera greca. È di sua mano la tavola maggiore del Duomo di Siena: è nella parte dinanzi, la incoronazione di Nostra Donna;[2] e nella parte di dietro, il testamento nuovo. Questa tavola fu fatta molto eccellentemente e dottamente; è magnifica cosa; e fu nobilissimo pittore. Moltissimi pittori ebbe la città di Siena, e fu molto copiosa di mirabili ingegni. Molti ne lasciamo indietro per non abbondare nel troppo dire.

XIII. Ora diremo degli scultori furono in questi tempi. Fu Giovanni figliuolo di maestro Niccola. Maestro Giovanni fece il pergamo di Pisa, fu di sua mano il pergamo di Siena, e 'l pergamo di Pistoia.[3] Queste opere si veggono di maestro Giovanni. È la fonte di Perugia di maestro Andrea da Pisa.[4] Fu buonissimo scultore; fece in Pisa moltissime cose a Santa Maria a Ponte.[5] Fece nel campanile in Firenze sette Opere della misericordia, sette Virtù, sette Scienzie, sette Pianeti. Di maestro Andrea ancora sono intagliate quattro figure, di quattro braccia l'una. Ancora, vi sono intagliati grandissima parte di quelli i quali furono trovatori dell'arti. Giotto si dice che scolpì le prime due storie. Fu perito nell'una arte e nell' altra. Fece maestro Andrea una porta di bronzo alla chiesa di Santo Giovanni Battista, nella quale sono intagliate le storie di detto Santo Giovanni; e una figura di Santo Stefano, che fu posta nella faccia dinanzi a Santa Reparata,

[1] Questo è certo un error di memoria del Ghiberti. Le storie del vecchio testamento sono di Bartolo di maestro Fredi di Siena, come asserisce il Vasari che in esse vide il nome e l'anno 1356, e come il carattere stesso delle pitture conferma. Al Berna appartengono invece le storie del nuovo testamento.

[2] Non la Incoronazione, ma Nostra Donna col Divin Figliuolo in grembo, e molti Santi e Sante attorno.

[3] Di questi tre pergami, quello solo di Pistoia è opera di Giovanni; gli altri sono di Niccola suo padre.

[4] La fonte di Perugia non è opera di Andrea Pisano, ma di Niccola e Giovanni ed altri; come si vedrà nelle note alla Vita di questi due pisani artefici scritta dal Vasari.

[5] Nè il Vasari nè gli scrittori pisani dicono che Andrea lavorasse in Santa Maria a Ponte, oggi della Spina.

dalla parte del campanile. Queste sono l'opere si trovano di questo maestro. Fu grandissimo statuario; fu nell' Olimpia 410.

XIV. In Germania, nella città di Colonia, fu uno maestro nell'arte statuaria molto perito: fu di eccellentissimo ingegno; e stette col duca d'Angiò, *il quale* fecegli fare moltissimi lavorii d' oro. Fra gli altri lavorii, fe' una tavola d'oro, la quale con ogni sollicitudine e disciplina questa tavola condussela molto egregiamente. Era perfetto nelle sue opere; era al pari degli statuarii antichi greci; fece le teste meravigliosamente bene, et ogni parte ignuda; non era altro mancamento in lui, se non che le sue statue erano un poco corte. Fu molto egregio e dotto et eccellente in detta arte. Vidi moltissime figure formate delle sue. Aveva gentilissima aria nelle opere sue; fu dottissimo. Vide disfare [1] l'opera la quale aveva fatta con tanto amore e arte, pe' pubblici bisogni del duca; vide essere stata vana la sua fatica; gittossi in terra ginocchioni, *e* alzando gli occhi al cielo e le mani, parlò dicendo: O Signore, il quale governi il cielo e la terra, e costituisti tutte le cose, non sia la mia tanta ignoranzia ch'io segui altro che te; abbi misericordia di me. Di subito, ciò che aveva, cercò di dispensare per amore del Creatore di tutte le cose. Andò in su uno monte, ove era uno grande romitorio; entrò, et ivi fece penitenzia mentre che visse. Fu nella età fin [2] al tempo di papa Martino. Certi giovani i quali cercavano essere periti nell'arte statuaria, mi dissono come esso era dotto nell'uno genere e nell'altro, e come esso dove abitava, aveva pitto. Era dotto, e finì nell' Olimpia 438; fu grandissimo disegnatore, e molto docile.[3] Andavano i giovani che avevano volontà d' apparare, a visitarlo, pregandolo; esso umilissimamente gli riceveva, dando loro dotti ammaestramenti, e mostrando loro moltissime misure, e facendo loro molti esempli. Fu perfettissimo, *e* con grande umiltà finì in

[1] *Il Codice ha* di fare; *ma perchè non darebbe senso nessuno o contrario, abbiamo sostituito la facile correzione.*

[2] *Il Codice,* fini.

[3] *Qui sta per* atto a insegnare.

quel romitorio; con ciò sia cosa che eccellentissimo fu nell'arte, e di santissima vita.[1]

XV. Di Teofrasto seguiremo la sua sentenzia, confortando più gli ammaestrati che e' confidenti della pecunia. Lo ammaestrato di tutte le cose solo *non* ène pellegrino nell'altrui luoghi; e, perdute le cose familiari e necessarie, bisognoso di amici, et essere in ogni città cittadino; e li difficili casi della fortuna senza paura potere dispregiare. E quello il quale non dalli presidii ma in inferma vita essere conflitto.[2] Et Epicuro, non differenziatamente, dice:[3] poche cose alli savi tribuire la fortuna, le quali o vero massime e necessarie sono con pensieri dell' animo e della mente essere governate. Et ancora dissono questo più filosofi. Non meno li poeti scrissono in greco le antiche commedie, et esse medesime sentenzie nelle scene pronunziarono in versi; come Eucrates, Chyonides, Aristophanos; e massimamente ancora questi Alexo disse bisognare: imperò laudati li Ateniesi, che le leggi di tutti li Greci costringono ubbidienti dalli figliuoli delli Ateniesi non tutti, se non quelli li quali li figliuoli ammaestrasson dell' arti:[4] imperocchè tutti li doni della fortuna, quando si danno da essa, agevolmente si ritolgono; e le discipline congiunte colli animi, per niuno tempo mancano, ma rimangono stabilmente alla somma uscita della vita. E così, massime et infinite grazie fo io alli parenti che, provanti la legge

[1] Sebbene non possa stabilirsi con precisione come il Ghiberti abbia inteso questo suo modo di computare ad Olimpiadi, che non riscontra coi calcoli dei cronologisti; nondimeno, vedendo che pone alla Olimpiade 408 l'età del fiorire di Buonamico, e alla 410 quella d' Andrea Pisano, artefici che furono contemporanei e le memorie de' quali giungono fino ed oltre la metà del secolo XIV, può congetturarsi che le Olimpiadi ghibertiane 408 e 410 corrispondano, all'incirca, al 1332 e al 1340. Il che ci condurrebbe, per conseguente, a credere che il medesimo scultore da Colonia sia vissuto fino al 1420 incirca, vale a dire al tempo di papa Martino V; e che quel duca d'Angiò nominato dal Ghiberti sia Lodovico, pretendente alla corona di Napoli.

[2] *Qui è tale sconciamento ch' è impossibile raggiustare.*

[3] *Il Codice*, dica.

[4] *Pare alluda a quella legge che dispensava i figli dall'obbligo di obbedire a que' padri (anzi di nutrirli nella vecchiaia) che non avessero loro fatto imparare un mestiere. Anche secondo lingua (benchè qui l' informità, la sgrammaticatura sia orribile)* ubbidienti dalli figliuoli *significa* obbedibili dai figliuoli, *e niente affatto* obbedienti alle leggi, *come potrebbe sembrare.*

delli Ateniesi, me curarono ammaestrare [1] nell'arte; et essa [2] la quale non può esser provata senza disciplina di lettera e fiducia di tutte le dottrine. Conciossia cosa, dunque, che per cura delli parenti e delle dottrine delli comandamenti, avere accresciute l'opere delle lettere, ovvero delle discipline nelle cose filologice e filosofice,[3] et nelle scripture delli commentarii me dilettare, et esse possessioni nell'animo ho apparecchiate; delle quali questa è la somma de' frutti: nulla necessità essere più, d'avere essa [4] proprietà di ricchezza. Massimamente nulla desiderare. Ma, per avventura, assai giudicanti queste cose leggieri, pensano quelli esser savi che di pecunia siano copiosi e pieni, a questo proposito contendenti con audacia aggiunta colle ricchezze la notizia sono seguiti; [5] e io, o eccellentissimo, *che* non ho a ubbidire la pecunia, diedi lo studio per l'arte, la quale da mia puerizia ho sempre seguita con grande studio e disciplina. Conciossiacosa ch'io abbia sempre coi primi precetti cercato [6] d'investigare in che modo la natura procede in essa; [7] et in che modo io mi possa appressare a essa; come le specie venghino all'occhio; e quanto la virtù visiva aopera, e come...... [8] visuali vanno; et in che modo la teorica dell'arte statuaria e della pittura si dovesse condurre.

XVI. Nella mia giovenile età, negli anni di Cristo 1400, mi partii da Firenze, sì pella [9] corruzione dell'aria e sì pel male stato della patria, con uno egregio pittore, il quale l'aveva richiesto il signore Malatesta da Pesero; [10] il quale ci fece fare una camera, la quale da noi fu pitta con grandissima diligenzia. L'animo mio alla pittura era in grande parte

[1] *Qui nel Codice è un* me *ridondante.*

[2] *A render chiaro e corrente il senso, va tolto quest'* et essa.

[3] *Il Codice,* filologi e filocine. *Abbiamo sostituite le parole più proprie dall'uso di quel tempo.*

[4] *Il Codice ha qui ripetuto l'infinito* essere.

[5] *Ecco un altro passo dov'è impossibile trovar modo di acconciare il senso.*

[6] *La lezione del Codice è:* sempre i primi precetti o cercato ec.

[7] *Sottintendi, arte.*

[8] *Lacuna del Codice.*

[9] *Nel Codice:* da siprella corruzione dell'aria da Firenze e si ec.

[10] *Abbiamo tolto un* mi partii, *che nel Codice è ripetuto.*

volto. Erane cagione l' opere le quali il signore ci promettea: ancora, la compagnia con chi io ero, sempre mostrandomi l'onore e l' utile che e' ci acquisteremmo. Nondimeno, in questo istante da' miei amici mi fu scritto, come i governatori del tempio di Santo Giovanni Battista mandano pe' maestri i quali siano dotti, de' quali essi vogliono vedere prova. Per tutte le terre d'Italia moltissimi dotti maestri vennono per mettersi a questa prova et a questo combattimento. Chiesi licenza dal signore e dal compagno. Sentendo il signore il caso, subito mi diè licenza. Insieme cogli altri scultori, fummo innanzi agli operai di detto tempio. Fu a ciascuno dato quattro tavole d'ottone: la dimostrazione vollono i detti operai e governatori di detto tempio, fu *che* ciascuno facesse una istoria di detta porta, la quale storia elessono fusse la immolazione d'Isaach; e ciascuno de' combattitori facesse una medesima istoria. Condussonsi dette pruove in uno anno; e *a* quello vinceva, doveva esser dato la vittoria. Furono i combattitori questi: Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Niccolò d'Arezzo, Iacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdombrina, Niccolò Lamberti. [1] Fumo sei a fare detta pruova; la quale pruova era dimostrazione di gran parte dell'arte statuaria. Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti, e da tutti quelli si provarono meco. Universalmente mi fu conceduta la gloria, senza alcuna eccezione. A tutti parve avessi passato gli altri in quello tempo, senza veruna eccezione, con grandissimo consiglio et esaminazioni d' uomini dotti. Vollono gli operai di detto governo il giudizio loro scritto di loro mano: furono [2] uomini molto periti, tra pittori e scultori d' oro e d' argento e di marmo. I

[1] Anche il Francesco di Valdombrina è senese; ed il vero suo casato è Francesco di Domenico del Valdambrino, o Valdambrini, di professione orafo e scultore.—Ma com' è che il Ghiberti, dopo aver designato per sette nomi i concorrenti, più sotto dice ch' essi furono sei? Vero è che Niccolò Lamberti si crede una stessa persona con Niccolò d'Arezzo; ed allora, escluso questo, il numero di sei tornerebbe: ma il Vasari eziandio dice che i combattitori furono sette, e pone tra questi Donatello, che avrebbe avuto o 13 o 17 anni. — A pareggiare questo divario, si tolga dalla nota del Ghiberti Niccolò Lamberti, e da quella del Vasari si escluda Donatello, ed avremo ne' due scrittori sei nomi e sei concorrenti.

[2] *Intendi: furono i giudicatori.*

giudicatori furono trentaquattro, tra della città e delle alrte terre circustanti. Da tutti fu dato in mio favore la soscrizione della vittoria, e consoli et operai e tutto il corpo dell'arte mercatoria, la quale ha in governo il tempio di Santo Giovanni Battista. Mi fu conceduto e determinato facesse detta porta d' ottone pel detto tempio, la[1] quale condussi con grande diligenzia: e questa è la prima opera. Montò, collo adornamento d'intorno, circa a ventidua migliaia di fiorini. Ancora in detta porta sono quadri ventiotto: ne' venti sono le storie del testamento nuovo; e da piè quattro Evangelisti e quattro Dottori, con gran quantità di teste umane intorno a detta opera: è condotta con grande amore diligentemente, con cornici e foglie d' edera, e gli stipidi con grandissimo adornamento di foglie di molte ragioni. Fu il pondo di detta opera migliaia trentaquattro. Fu condotta con grandissimo ingegno e disciplina. In detto tempo si fece la statua di Santo Giovanni Battista, la quale fu di braccia quattro e un terzo: puosesi nel 1414, d'ottone fine.

XVII. Dalla comunità di Siena mi fu allogato due istorie sono nel Battesimo: la istoria quando Santo Giovanni battezza Cristo; l'altra istoria quando Santo Giovanni è menato preso innanzi a Erode. Ancora produssi di mia mano la statua di Santo Matteo: fu braccia quattro e mezzo, d'ottone. Feci ancora d' ottone la sepoltura di messer Leonardo Dati, generale de'Frati Predicatori, fu uomo dottissimo, il quale trassi del naturale: la sepoltura è di poco rilievo; ha un epitaffio a' piedi. Eziandio feci produrre di marmo la sepoltura di Ludovico degli Obizi e Bartolommeo Valori, i quali sono sepulti ne'Frati Minori. Ancora apparisce una cassa di bronzo in Santa Maria degli Agnoli, e'quali v'abitano Frati di Santo Benedetto: in detta cassa sono l' ossa di tre martiri, Proto, Iacinto e Nemesio; sono scolpiti nella faccia dinanzi due agnoletti tengono in mano una grillanda d'ulivo, nella quale sono scritte lettere de'nomi loro. In detto tempo, legai in oro una corniola di grandezza d'una noce colla scorza, nella quale erano scolpite tre figure, egregissimamente fatte per

[1] *Il Codice:* el.

le mani d'uno eccellentissimo maestro antico: feci per picciuolo uno drago, coll' alie un poco aperte e colla testa bassa, *che* alza nel mezzo il collo; l' alie faceano la presa del sigillo;[1] il drago, o 'l serpente *che* noi vogliamo dire, era tra foglie d' edera, *le quali* erano intagliate di mia mano: intorno a dette figure *erano* lettere antiche titolate nel nome di Nerone; le quali[2] feci con grande diligenza. Le figure erano in detta corniuola: uno vecchio a sedere in su uno scoglio, era una pelle di leone, e legato colle mani dietro a uno albero secco; a' piedi di lui v'era uno infans, ginocchioni coll' uno piè, e guardava uno giovane il quale aveva nella mano destra una carta, e nella sinistra una citera; pareva lo infans addimandasse dottrina al giovane.[3] Queste tre figure *non* furono fatte per la nostra età. Furono certamente o di mano di Pirgotile o di Policleto; perfette erano quanto cose vedessi mai celate in cavo.

XVIII. Venne papa Martino a Firenze;[4] allogommi a fare una mitria d'oro, e uno bottone d' uno piviale; nel quale feci otto mezze figure d'oro, e nel bottone feci una figura d'uno Nostro Signore che segna. Venne papa Eugenio ad abitare nella città di Firenze; fecemi fare una mitria d'oro, la quale pesò, l' oro di detta mitria, libre quindici; pesarono le pietre libre cinque e mezzo, furono stimate dai gioiellieri della nostra terra trentotto migliaia di fiorini; furono balasci, zaffiri e smaraddi e perle; furono in detta mitria perle sei grosse come avillane; fu ornata con molte figure e con moltissimi adornamenti. È nella parte d' innanzi un trono, con molti angioletti intorno, e uno Nostro Signore in mezzo; dalla parte di dietro similemente una Nostra Donna, co' medesimi agnoletti intorno al trono; sono in compassi d' oro e' quattro Vangelisti, e sono molti agnoletti nel fregio va da piè; è fatta con grande magnificenza. Tolsi a fare dai governatori dell'arte della lana una statua d'ottone di braccia quattro e mezzo; la quale statua puosono nello oratorio d'Orto Santo Michele,

[1] *Togliamo* era, *soprabbondante nel Codice.*

[2] *Intendi: le quali foglie d' edera.*

[3] Il Vasari dice che rappresentava Apollo che fa scorticare Marsia.

[4] Questo fu nel 1419.

la quale statua è fatta per Santo Stefano martire; la quale, secondo l'opere mie, fu fatta con grande diligenza. Allogoronmi a fare gli operai di Santa Maria del Fiore una sepoltura d' ottone pel corpo di Santo Zanobi, di grandezza di braccia tre e mezzo, nella quale sono scolpite istorie di detto Santo Zanobi. Nella parte dinanzi è come e' risuscita il fanciullo, il quale la madre gli lasciò in guardia tanto ch'ella tornasse di pellegrinaggio; e come il fanciullo, essendo la donna in cammino, morì; e tornando lo addimanda a Santo Zanobi; e come esso lo risuscita; e come un altro fu morto dal carro. Ancora v' è come risuscita l' uno dei due famigli gli mandò Santo Ambrogio morì in sull' Alpe; e come il compagno si duole della morte sua, e Santo Zanobi disse: Va, che dormi tu? il troverai vivo; e come esso andò e trovollo vivo. Nella parte di drieto sono sei agnoletti tengono una grillanda di foglie d' olmo; evvi dentro uno epitaffio intagliato di lettere antiche in onore del Santo.

XIX. Fummi allogata l'altra porta, cioè la terza porta di Santo Giovanni; la quale mi fu data licenza io la conducessi in quel modo ch'io credessi tornasse più perfettamente e più ornata e più ricca. Cominciai detto lavorio in quadri, i quali erano di grandezza d' uno braccio e terzo: le quali istorie, molto copiose di figure, erano istorie del testamento vecchio; nelle quali mi ingegnai, con ogni misura osservare in esse, cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile, e con tutti i lineamenti che in essa potessi produrre, e con egregii componimenti e doviziosi, con moltissime figure. Misi in alcuna istoria circa di figure cento, in quali istorie meno e in qual più; condussi detta opera con grandissima diligenza e con grandissimo amore. Furono istorie dieci; tutti i casamenti colla ragione che l' occhio li misura, e veri in modo tale, *che* stando remoti da essi, appariscono rilevati. Hanno pochissimo rilievo, et in su'piani si veggono le figure che sono propinque, apparire maggiori, e le rimote minori, come ci dimostra il vero. Et ho seguito tutta questa opera con dette misure. Le storie sono dieci: la prima è la creazione dell' uomo e della femmina, e come essi disubbidirono al Creatore di tutte le cose; ancora in detta istoria, come e' sono

cacciati del paradiso per lo peccato commesso; contiene in detto quattro istorie, cioè effetti. Nel secondo quadro è come Adamo e Eva hanno Cain e Abel creati, piccoli fanciulli; evvi come e' fanno sacrificio, e Caino sacrificava le più triste e le più vili cose egli aveva, e Abel le migliori e le più nobili egli avea; e il suo sacrificio era molto accetto a Dio, e quel di Caino era tutto il contrario. Evvi come Caino per invidia ammazza Abel, in detto quadro; Abel guardava il bestiame, e Caino lavorava la terra. Ancora, v'era come Iddio apparisce a Caino, *e* domandalo del fratello ch' egli ha morto. Così in ciascuno quadro apparisce gli effetti di quattro istorie. Nel terzo quadro è come Noè escie dell' arca, co' figliuoli e colle nuore e la moglie e tutti gli uccelli e gli animali. Evvi *come* con tutta la sua brigata fa sacrificio; evvi come e' pianta la vigna, e come egli inebria, e Cam suo figliuolo lo ischernisce, e come gli altri due suoi figliuoli lo ricuoprono. Nel quarto quadro è come *a* Abraam apparisce tre Angeli; e come n' adora uno, e come i servi e l' asino rimangono a piè del monte; e come egli ha spogliato Isaach e vuollo sacrificare, e l'Angiolo gli piglia la mano del coltello, e mostragli il montone. Nel quinto quadro è come a Isaach nasce Esaù et Giacobbe; e come mandò Esaù a cacciare; e come la madre ammaestra Giacobbe, e porgeli il cavretto e la pelle, e ponglíele al collo, e dicegli chiegga la benedizione a Isaach; e come Isaach gli cerca il collo, e trovatolo[1] peloso, dagli la benedizione. Nel sesto quadro è come Ioseph è messo nella cisterna da' fratelli, e come e'lo vendono, e com' egli è donato a Faraone re d'Egitto, e del[2] sogno che rivelò la grande fame doveva essere in Egitto; il rimedio che Ioseph diede a tutte le terre e provincie scamporono; ebbono il bisogno loro; e come e' fu da Faraone molto onorato. Come Iacob mandò i figliuoli, e Ioseph li riconobbe; e come ei disse loro che tornassero con Beniamin loro fratello, altrimenti non arebbono grano. Tornarono con Beniamin; esso fece loro il convito, e fece metter la coppa nel sacco a Beniamin; e come fu trovata e menato innanzi a Ioseph;

[1] *Il Codice:* trovalo.
[2] *Il Codice:* pel.

e come ei si diè a conoscere a' fratelli. Nel settimo quadro è come Moyses ricevè le tavole in sul monte; e come a mezzo il monte rimase Iosuè, e come il popolo si maraviglia dei terremoti e saette e tuoni; e come il popolo sta appiè del monte tutto stupefatto. Nell'ottavo quadro è come Iosuè andò a Gierico, venne e passovvi[1] Giordano, e pose dodici padiglioni. Come andò intorno a Gierico sonando le trombe; e come in capo di sette dì caddono le mura, e preson Gierico. Nel nono quadro è come David uccide Golia, e come rompono quelli del popolo di Dio i Filistei, e come ei torna colla testa di Golia in mano; e come gli viene innanzi il popolo sonando e cantando, dicendo: « *Saul percussit mille et David decem millia.* » Nel decimo quadro è come la regina Saba viene a visitare Salamone con gran compagnia, e adornata con molta gente intorno. Sono figure ventiquattro nel fregio va intorno a dette istorie. Vanno tra l'uno fregio e l'altro una testa; sono teste ventiquattro: condotte[2] con grandissimo studio e disciplina. Delle mie opere è la più singolare opera che io abbia prodotta; e con ogni arte e misura et ingegno è stata finita. Va nel fregio di fuori, il quale è negli stipidi e nel cardinale, un adornamento di foglie e d'uccelli e d'animali piccoli, in modo convenienti[3] a detto ornamento. Ancora vi ha una cornice di bronzo. Ancora negli stipidi dentro è un adornamento di poco rilievo, fatto con grandissima arte. E così è dappiè la soglia detto adornamento, e d'ottone fine. Ma per non tediare i lettori, lascerò indietro moltissime opere per me prodotte. So che in detta materia non si può pigliar diletto: nondimeno a tutti i lettori io addimando perdono; e tutti abbino pazienza.

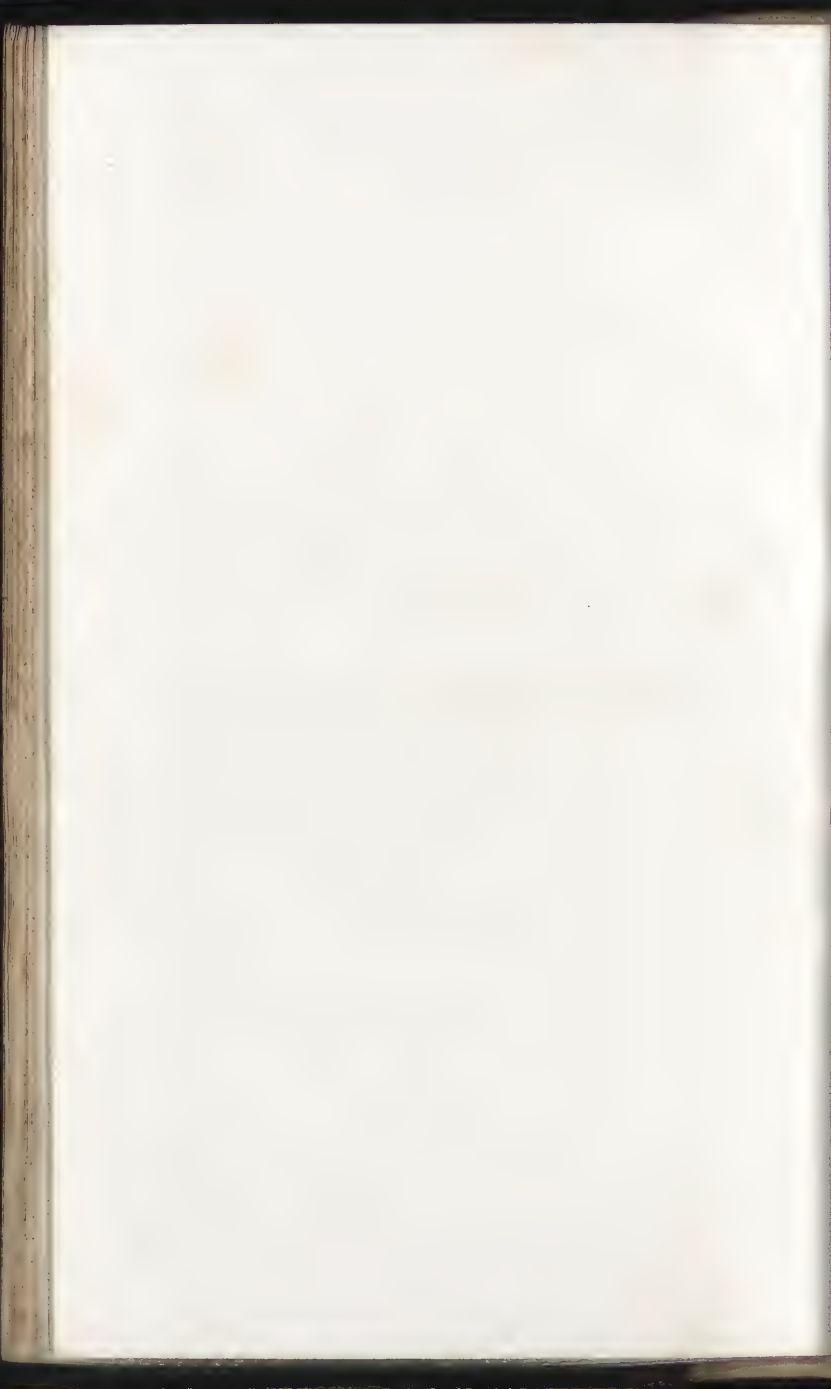
XX. Ancora a molti pittori e scultori e statuari ho fatto grandissimi onori ne' loro lavorii; fatto moltissimi provedimenti di cera e di creta, e a pittori disegnato moltissime cose: eziandio chi avesse avute a fare figure grandi fuori della naturale forma, dato le regole a condurle con perfetta misura. Disegnai nella faccia di Santa Maria del Fiore, nell'oc-

[1] *Il Codice:* posevi.
[2] *Il Codice,* condotta.
[3] *Certo per* conveniente.

chio di mezzo, l'Assunzione di Nostra Donna, e disegnai li altri sono dallato. Disegnai in detta chiesa molte finestre di vetro. Nella tribuna sono tre occhi disegnati di mia mano. Nell'uno come Cristo ne va in cielo; nell'altro quando adora nell' orto; il terzo quando è portato nel tempio. Poche cose si sono fatte d'importanza nella nostra terra, non siano state disegnate e ordinate di mia mano. E specialmente nell' edificazione della tribuna, furono concorrenti Filippo ed io anni diciotto ad un medesimo salario, tanto noi conducemmo detta tribuna. Faremo un trattato d'architettura, e trattaremo d' essa materia. Finito è il secondo Commentario.

DESCRIZIONE

DELLE

OPERE DI GIORGIO VASARI.

GIORGIO VASARI.

DESCRIZIONE

DELLE

OPERE DI GIORGIO VASARI,

PITTORE ED ARCHITETTO ARETINO.

[Nato nel 1512; morto 1574.]

SOMMARIO.

I. Motivi che consigliarono al Vasari di scrivere la propria vita. — II. Sua giovinezza e suoi studj. — III. Primi dipinti. — IV. Si dà all'orificeria in Pisa, e poi si reca in Arezzo e in Bologna. — V. Dal cardinal Ippolito de' Medici è condotto a Roma. — VI. Dipinti eseguiti in quella città. — VII. Ammalatosi, si riconduce in patria e quindi a Firenze, ove dipinge per il duca Alessandro. — VIII. Si dà allo studio dell'architettura, e dirige alcuni lavori per la venuta di Carlo V in Firenze. — IX. Dopo la morte del duca Alessandro si reca all'eremo di Camaldoli. — X. Dipinti eseguiti per i religiosi Camaldolensi. — XI. Si porta a Roma. — XII. Ritorna a Camaldoli onde proseguire i suoi dipinti. — XIII. Va a Bologna e dipinge per gli Olivetani. — XIV. Fa ritorno a Firenze. — XV. Compie le pitture nell' eremo di Camaldoli. — XVI. Dipinge in patria la tavola della Concezione per Bindo Altoviti.—XVII. Sue opere in Firenze per i Medici. — XVIII. Recatosi in Venezia, dipinge per l'Aretino e per il senatore Cornaro.—XIX. In patria dipinge la propria abitazione. — XX. In Roma, per i consigli del Buonarroti, si dà più di proposito all'architettura. — XXI. Ricondottosi in Firenze, dipinge per Pisa e per Lucca. — XXII. Novamente a Roma, dipinge due sole tavole; ed infermatosi, ritorna in Firenze. — XXIII. Invitato a portarsi in Napoli, vi eseguisce molti dipinti per gli Olivetani. — XXIV. Seguitano altre opere fatte in quella città. — XXV. Fatto ritorno a Roma, vi dipinge 24 quadri per gli Eremitani di Napoli. — XXVI. Seguitano altri dipinti eseguiti in Roma per la città di Napoli. Il cardinale Farnese gli fa pitturare la sala della Cancelleria. — XXVII. Descrizione delle pitture per lui operate.—XXVIII. Sendo presso il cardinal Farnese, è consigliato a scrivere le vite degli Artefici.—XXIX. Ricondottosi in Firenze, dipinge per le monache dette le Murate, per quelle del Bigallo fuori di Firenze, e per la cattedrale di Pisa.—XXX. In Rimini eseguisce alcuni dipinti per l' abate Faetani, e questi gli rivede e corregge la sua Storia degli Artefici. Sue opere per i Francescani in Rimini, e per i Camaldolensi in Ravenna. — XXXI e XXXII. Portatosi in Arezzo, vi eseguisce molte opere di pittura. — XXXIII. In Firenze dipinge per Annibal Caro; e invia dipinti in Ispagna e

nella Dalmazia. — XXXIV. Sposa in Arezzo una giovine dei Bacci. — XXXV. Altri dipinti da lui eseguiti in Firenze. — XXXVI. Il pontefice Giulio III, invitato a Roma il Vasari, gli commette alcune opere d'arti, e segnatamente i disegni della Villa Giulia; ove opera col Buonarroti, col Vignola e coll' Ammannato. — XXXVII. Altre opere eseguite in Roma. — XXXVIII. Comincia ad operare in Firenze per Cosimo I. — XXXIX. XL. XLI. XLII. XLIII. Opere di pittura e di architettura da lui eseguite nel Palazzo Vecchio. — XLIV. Fabbrica la Loggia degli Uffizi. — XLV. Serve per alcun tempo in Roma Pio V. — XLVI. Tavole pitturate per Perugia, Città di Castello, Arezzo, Firenze, ec. — XLVII. Altri dipinti eseguiti in Firenze per privati cittadini. — XLVIII. Il duca Cosimo gli fa rinnovare la chiesa di Santa Maria Novella. — XLIX. Lo stesso fa in Santa Croce. — L. Chiude il suo racconto. — APPENDICE. — LI. Riprende il lavoro del gran Salone nel Palazzo Vecchio. — LII. Si porta novamente a Roma sotto Pio V. — LIII. Ritorna in Firenze e compie i dipinti del Salone. — LIV. Richiamato da Pio V in Roma, dipinge la Sala Regia. — LV. Imprende in Firenze a dipingere la cupola del duomo; e da Gregorio XIII è invitato a terminare i dipinti della Sala Regia nel Vaticano. — LVI. Descrizione delle pitture da lui eseguite in quel tempo. — LVII. Invitato dal re di Spagna a portarsi in quel regno, si rifiuta. Recatosi in Firenze, vi muore. — LVIII. Giudizio delle Opere di Giorgio Vasari.

I. Avendo io infin qui ragionato dell'opere altrui[1] con quella maggior diligenza e sincerità che ha saputo e potuto l'ingegno mio, voglio anco, nel fine di queste mie fatiche, raccorre insieme e far note al mondo l'opere che la divina bontà mi ha fatto grazia di condurre; perciocchè, se bene elle non sono di quella perfezione che io vorrei, si vedrà nondimeno, da chi vorrà con sano occhio riguardarle, che elle sono state da me con istudio, diligenza ed amorevole fatica lavorate, e perciò, se non degne di lode, almeno di scusa; senza che, essendo pur fuori e veggendosi, non le posso nascondere. E però che potrebbono per avventura essere scritte da qualcun altro, è pur meglio che io confessi il vero, ed accusi da me stesso la mia imperfezione, la quale conosco da vantaggio; sicuro di questo, che se, come ho detto, in loro non si vedrà eccellenza e perfezione, vi si scorgerà per lo meno un ardente disiderio di bene operare, ed

[1] *Il Vasari per modestia volle porre la sua Vita alla fine di quelle degli Artefici, intitolandola *Descrizione delle Opere di Giorgio Vasari, pittore ed architetto Aretino*. Ma noi abbiamo creduto di far cosa doverosa e grata ad un tempo, ponendola avanti ad esse *Vite*, essendo ragionevole il voler conoscere prima lo scrittore, e quindi i suoi scritti.

una grande ed indefessa fatica, e l'amore grandissimo che io porto alle nostre arti. Onde avverrà, secondo le leggi, confessando io apertamente il mio difetto, che me ne sarà una gran parte perdonato.

II. Per cominciarmi dunque dai miei principj, dico, che avendo a bastanza favellato dell'origine della mia famiglia, della mia nascita [1] e fanciullezza, e quanto io fussi da Antonio mio padre con ogni sorte d'amorevolezza incamminato nella via delle virtù, ed in particolare del disegno, al quale mi vedeva molto inclinato, nella Vita di Luca Signorelli da Cortona mio parente, in quella di Francesco Salviati, e in molti altri luoghi della presente opera con buone occasioni, non starò a replicar le medesime cose. Dirò bene che, dopo avere io ne'miei primi anni disegnato quante buone pitture sono per le chiese d'Arezzo, mi furono insegnati i primi principj con qualche ordine da Guglielmo da Marzilla franzese, di cui avemo di sopra raccontato l'opere e la vita. Condotto poi, l'anno 1524, a Fiorenza da Silvio Passerini cardinale di Cortona, attesi qualche poco al disegno sotto Michelagnolo, Andrea del Sarto ed altri. Ma essendo, l'anno 1527, stati cacciati i Medici di Firenze, ed in particolare Alessandro ed Ippolito, co' quali aveva così fanciullo gran servitù per mezzo di detto cardinale, mi fece tornare in Arezzo don Antonio mio zio paterno, essendo di poco avanti morto mio padre di peste: il quale don Antonio tenendomi lontano dalla città, perchè io non appestassi, fu cagione che per fuggire l'ozio mi andai esercitando pel contado d'Arezzo, vicino ai nostri luoghi, in dipignere alcune cose a fresco ai contadini del paese, ancorchè io non avessi quasi ancor mai tocco colori: nel che fare mi avvidi che il provarsi e fare da sè, aiuta, insegna, e fa che altri fa bonissima pratica. [2]

[1] *Nacque il Vasari l'anno 1512, come si ritrae da una sua lettera scritta al principe Francesco de' Medici de' 10 aprile 1573, dove dice: « ...... Questa volta mi sono stracco; et avendo arrivato a 60 anni, le fatiche gravi e i disagi che si patisce in questi lavori, sì sconci e grandi, la mia vita non gli può più. » (Gaye, *Carteggio inedito* ec., tom. III, pag. 371.) Alcune notizie riguardanti la sua famiglia si trovano nella vita di Lazzaro Vasari.

[2] *In fine della vita di Tommaso di Stefano, detto Giottino, racconta che

III. L'anno poi 1528, finita la peste, la prima opera che io feci, fu una tavoletta nella chiesa di San Piero d'Arezzo dei frati de'Servi, nella quale, che è appoggiata a un pilastro, sono tre mezze figure, Sant'Agata, San Rocco e San Bastiano; la qual pittura, vedendola il Rosso pittore famosissimo, che di que' giorni venne in Arezzo, fu cagione che, conoscendovi qualche cosa di buono cavata dal naturale, mi volle conoscere, e che poi m'aiutò di disegni e di consiglio. Nè passò molto che per suo mezzo mi diede messer Lorenzo Gamurrini a fare una tavola, della quale mi fece il Rosso il disegno, ed io poi la condussi con quanto più studio, fatica e diligenza mi fu possibile, per imparare ed acquistarmi un poco di nome. E se il potere avesse agguagliato il volere, sarei tosto divenuto pittore ragionevole; cotanto mi affaticava, e studiava le cose dell'arte: ma io trovava le difficultà molto maggiori di quello che a principio aveva stimato. Tuttavia, non perdendomi d'animo, tornai a Fiorenza; dove veggendo non poter, se non con lunghezza di tempo, divenir tale che io aiutassi tre sorelle e due fratelli minori di me, statimi lasciati da mio padre, mi posi all' orefice, ma vi stetti poco; [1] perciocchè venuto il campo a Fiorenza l'anno 1529, me n'andai con Manno orefice e mio amicissimo a Pisa, dove, lasciato da parte l'esercizio dell'orefice, dipinsi a fresco l'arco che è sopra la porta della Compagnia vecchia de' Fiorentini, ed alcuni quadri a olio, che mi furono fatti fare per mezzo di don Miniato Pitti, abate allora d'Agnano fuor di Pisa, e di Luigi Guicciardini, che in quel tempo era in Pisa.

IV. Crescendo poi più ogni giorno la guerra, mi risolvei tornarmene in Arezzo; ma non potendo per la diritta via ed ordinaria, mi condussi per le montagne di Modena a Bologna, dove trovando che si facevano, per la coronazione di Carlo V, alcuni archi trionfali di pittura, ebbi così giovinetto da lavorare con mio utile ed onore: e perchè io disegnava assai acconciamente, arei trovato da starvi e da lavo-

gli fu di grande utile, ancor giovinetto, il rifare i Santi Iacopo e Filippo, che Giovanni Tossicani scolare di Giottino aveva dipinti in una cappella del vescovado di Arezzo.

[1] Quattro mesi, nota il Bottari.

rare; ma il disiderio che io aveva di riveder la mia famiglia e parenti, fu cagione che, trovata buona compagnia, me ne tornai in Arezzo, dove trovato in buono essere le cose mie, per la diligente custodia avutane dal detto don Antonio mio zio, quietai l'animo, ed attesi al disegno, facendo anco alcune cosette a olio, di non molta importanza. Intanto, essendo il detto don Miniato Pitti fatto non so se abate o priore di Sant'Anna, monasterio di Monte Oliveto in quel di Siena, mandò per me; e così feci a lui ed all'Albenga, loro generale, alcuni quadri ed altre pitture. Poi, essendo il medesimo fatto abate di San Bernardo d'Arezzo, gli feci nel poggiuolo dell'organo, in due quadri a olio, Iobbe e Moisè. Perchè, piaciuta a quei monaci l'opera, mi feciono fare innanzi alla porta principale della chiesa, nella volta e facciate d'un portico, alcune pitture a fresco; cioè i quattro Evangelisti con Dio Padre nella volta, ed alcun'altre figure grandi quanto il vivo,[1] nelle quali se bene, come giovane poco esperto, non feci tutto ciò che arebbe fatto un più pratico, feci nondimeno quello che io seppi, e cosa che non dispiacque a que' Padri, avuto rispetto alla mia poca età ed esperienza.

V. Ma non sì tosto ebbi compiuta quell'opera, che passando il cardinale Ippolito de'Medici per Arezzo, in poste, mi condusse a Roma a'suoi servigi, come s'è detto nella Vita del Salviati; là dove ebbi comodità, per cortesia di quel signore, di attendere molti mesi allo studio del disegno. E potrei dire con verità, questa comodità e lo studio di questo tempo essere stato il mio vero e principal maestro in quest'arte; se bene per innanzi mi aveano non poco giovato i soprannominati, e non mi s'era mai partito del cuore un ardente disiderio d'imparare, e uno indefesso studio di sempre disegnare giorno e notte. Mi furono anco di grande aiuto in que'tempi le concorrenze de' giovani miei eguali e compagni, che poi sono stati per lo più eccellentissimi nella nostra arte. Non mi fu anco se non assai pungente stimolo il disiderio della gloria, ed il vedere molti essere riusciti rarissimi, e venuti a gradi ed

[1] * Questi affreschi esistono tuttavia, e furono fatti da lui nella età di circa anni 18.

onori. Onde diceva fra me stesso alcuna volta: Perchè non è in mio potere, con assidua fatica e studio, procacciarmi delle grandezze e gradi che s'hanno acquistato tanti altri? Furono pure anch'essi di carne e d'ossa come sono io. Cacciato dunque da tanti e sì fieri stimoli, e dal bisogno che io vedeva avere di me la mia famiglia, mi disposi a non volere perdonare a niuna fatica, disagio, vigilia e stento per conseguire questo fine. E così propostomi nell'animo, non rimase cosa notabile allora in Roma, nè poi in Fiorenza ed altri luoghi ove dimorai, la quale io in mia gioventù non disegnassi; e non solo di pitture, ma anche di sculture ed architetture antiche e moderne; ed oltre al frutto ch' io feci in disegnando la volta e cappella di Michelagnolo, non restò cosa di Raffaello, Pulidoro, e Baldassarre da Siena, che similmente io non disegnassi, in compagnia di Francesco Salviati, come già s'è detto nella sua Vita. Ed acciò che avesse ciascuno di noi i disegni d' ogni cosa, non disegnava il giorno l' uno quello che l'altro, ma cose diverse: di notte poi ritraevamo le carte l' uno dell' altro, per avanzar tempo e fare più studio; per non dir nulla, che le più volte non mangiavamo la mattina, se non così ritti, e poche cose.

VI. Dopo la quale incredibile fatica, la prima opera che m' uscisse di mano, come di mia propria fucina, fu un quadro grande, di figure quanto il vivo, d' una Venere con le Grazie che l'adornavano e facevan bella, la quale mi fece fare il cardinale de'Medici: del qual quadro non accade parlare, perchè fu cosa da giovanetto; nè io lo toccherei, se non che mi è grato ricordarmi ancor di que' primi principj, e molti giovamenti nel principio dell'arti. Basta che quel signore ed altri mi diedero a credere che fusse un non so che di buon principio, e di vivace e pronta fierezza. E perchè, fra l'altre cose, vi avea fatto per mio capriccio un Satiro libidinoso, il quale, standosi nascosto fra certe frasche, si rallegrava e godeva in guardare le Grazie e Venere ignude,[1] ciò piacque di maniera al cardinale, che, fattomi tutto di

[1] *Di questo quadro il Vasari fa una più lunga descrizione in una lettera scritta da Roma a Niccolò Vespucci. Vedasi la prima tra le Lettere nella edizione di tutte le Opere Vasariane fatta dal Passigli, 1832-38.

nuovo rivestire, diede ordine che facessi in un quadro maggiore, pur a olio, la battaglia de' Satiri intorno a' Fauni, Silvani e putti, che quasi facessero una baccanalia. Per che, messovi mano, feci il cartone, e dopo abbozzai di colori la tela, che era lunga dieci braccia.[1] Avendo poi a partire il cardinale per la volta d' Ungheria, fattomi conoscere a papa Clemente, mi lasciò in protezione di Sua Santità, che mi dette in custodia del signor Ieronimo Montaguto, suo maestro di camera, con lettere, che, volendo io fuggire l' aria di Roma quella state, io fussi ricevuto a Fiorenza dal duca Alessandro: il che sarebbe stato bene che io avessi fatto, perciocchè, volendo io pure stare in Roma, fra i caldi, l' aria e la fatica, ammalai di sorte, che per guarire fui forzato a farmi portare in cesta ad Arezzo. Pure, finalmente guarito, intorno alli 10 del dicembre vegnente, venni a Fiorenza; dove fui dal detto duca ricevuto con buona cera, e poco appresso dato in custodia al magnifico messer Ottaviano de' Medici, il quale mi prese di maniera in protezione, che sempre, mentre visse, mi tenne in luogo di figliuolo; la buona memoria del quale io riverirò sempre e ricorderò, come d' un mio amorevolissimo padre.[2]

VII. Tornato dunque ai miei soliti studj, ebbi comodo, per mezzo di detto signore, d'entrare a mia posta nella sagrestia nuova di San Lorenzo, dove sono l'opere di Michelagnolo, essendo egli di quei giorni andato a Roma; e così le studiai per alcun tempo con molta diligenza, così come erano in terra. Poi, messomi a lavorare, feci in un quadro di tre braccia un Cristo morto, portato da Nicodemo, Gioseffo ed altri alla sepoltura, e dietro le Marie piangendo: il quale quadro, finito che fu, l'ebbe il duca Alessandro, con buono

[1] * A Ottaviano de' Medici mandò la descrizione di questo quadro, e di un altro dov' era figurato un Arpocrate. Vedi la II Lettera dell' edizione citata.

[2] « Chi non si farebbe amico del Vasari, esclama il Della Valle, per questi soli sentimenti di gratitudine? » — In tutta questa narrazione delle sue opere ei manifesta un candore nel raccontare le cose, e nel confessare i suoi obblighi colle persone, che veramente si conosce che coloro che lo tacciarono di prosontuoso e di maligno, o non l' avevano letto che a pezzi (perciò non erano in grado di ben conoscerlo e giudicarlo), ovvero erano essi grandemente macchiati di quelle colpe delle quali incolpavano il Vasari.

e felice principio de' miei lavori; perciocchè non solo ne tenne egli conto, mentre visse, ma è poi stato sempre in camera del duca Cosimo, ed ora è in quella dell' illustrissimo principe suo figliuolo; ed ancora che alcuna volta io abbia voluto rimettervi mano, per migliorarlo in qualche parte, non sono stato lasciato fare.[1] Veduta dunque questa mia prima opera, il duca Alessandro ordinò che io finissi la camera terrena del palazzo de' Medici, stata lasciata imperfetta, come s' è detto, da Giovanni da Udine. Onde io vi dipinsi quattro storie de' fatti di Cesare: quando, nuotando, ha in una mano i suoi Commentarj, e in bocca la spada: quando fa abbruciare gli scritti di Pompeo, per non vedere l'opere de' suoi nemici: quando, dalla fortuna in mare travagliato si dà a conoscere a un nocchiere: e finalmente il suo trionfo; ma questo non fu finito del tutto.[2] Nel qual tempo, ancor che io non avessi se non poco più di diciotto anni, mi dava il duca sei scudi il mese di provvisione, il piatto a me ed un servitore, e le stanze da abitare, con altre molte comodità. Ed ancor che io conoscessi non meritar tanto a gran pezzo, io facea nondimeno tutto ciò che io sapeva, con amore e con diligenza; nè mi pareva fatica dimandare a' miei maggiori quello che io non sapeva; onde più volte fui d'opera e di consiglio aiutato dal Tribolo, dal Bandinello e da altri. Feci adunque, in un quadro alto tre braccia, esso duca Alessandro, armato e ritratto di naturale, con nuova invenzione, ed un sedere fatto di prigioni legati insieme, e con altre fantasie. E mi ricorda che, oltre al ritratto, il quale somigliava, per far il brunito di quell' arme bianco, lucido e proprio, io vi ebbi poco meno che a perdere il cervello: cotanto mi affaticai in ritrarre dal vero ogni minuzia. Ma, disperato di potere in questa opera accostarmi al vero, menai Iacopo da Puntormo, il quale io per la sua molta virtù osservava, a vedere l' opera e consigliarmi; il quale, veduto il quadro e conosciuta la mia passione, mi

[1] *Descrive la composizione di questo quadro in una lettera al cardinal Ippolito de' Medici, la quale è la IV nell' edizione citata.

[2] Si crede che le pitture qui descritte perissero nei lavori fatti per accrescere ed abbellire quel palazzo, poichè fu acquistato dalla famiglia Riccardi.

disse amorevolmente: Figliuol mio, insino a che queste arme vere e lustranti stanno a canto a questo quadro, le tue ti parranno sempre dipinte; perciocchè sebbene la biacca è il più fiero colore che adoperi l'arte, è nondimeno più fiero e lustrante il ferro. Togli via le vere, e vedrai poi che non sono le tue finte armi così cattiva cosa come le tieni. Questo quadro, fornito che fu, diedi al duca, ed il duca lo donò a messer Ottaviano de' Medici; nelle cui case è stato insino a oggi, in compagnia del ritratto di Caterina, allora giovane sorella del detto duca, e poi reina di Francia, e di quello del magnifico Lorenzo vecchio.[1] Nelle medesime case sono tre quadri pur di mia mano, e fatti nella mia giovinezza: in uno Abramo sacrifica Isac: nel secondo è Cristo nell' orto:[2] e nell'altro la cena che fa con gli Apostoli. Intanto, essendo morto Ippolito cardinale, nel quale era la somma collocata di tutte le mie speranze, cominciai a conoscere quanto sono vane, le più volte, le speranze di questo mondo, e che bisogna in se stesso, e nell'essere da qualche cosa, principalmente confidarsi.

VIII. Dopo quest' opere, veggendo io che il duca era tutto dato alle fortificazioni ed al fabbricare, cominciai, per meglio poterlo servire, a dare opera alle cose d' architettura, e vi spesi molto tempo. Intanto, avendosi a far l'apparato per ricevere, l' anno 1536, in Firenze l' imperatore Carlo V,[3] nel dare a ciò ordine il duca, commise ai deputati sopra quella onoranza, come s'è detto nella Vita del Tribolo, che m' avessero seco a disegnare tutti gli archi ed altri ornamenti da farsi per quell' entrata. Il che fatto, mi fu anco, per beneficarmi, allogato, oltre le bandiere grandi del

[1] *In una lettera ad Alessandro de' Medici, ch' è la V delle Vasariane nella edizione citata, il Vasari dichiara al duca il pensiero col quale intende di rappresentare questo ritratto di Lorenzo il Magnifico; e nella lettera VII, scritta ad Ottaviano de' Medici, colla quale accompagna quello di Alessandro, svela il significato delle allegorie poste in esso : il quale ritratto oggi si conserva nella R. Galleria degli Uffizj, e fu dato inciso nella illustrazione della medesima, pubblicata da G. Molini.

[2] *Del quadro di Abramo, il Vasari, nella lettera VI dice che era la miglior cosa ch' egli avesse dipinto fino a quel tempo; e per quello di Cristo orante nell' Orto, vedi la lettera IX.

[3] *Su questo apparato vedi le lettere XI e XII, nella edizione sopra citata.

castello e fortezza, come si disse, la facciata a uso d' arco trionfale, che si fece a San Felice in piazza, alta braccia quaranta e larga venti; ed appresso, l'ornamento della porta a San Piero Gattolini; opere tutte grandi e sopra le forze mie: e, che fu peggio, avendomi questi favori tirato addosso mille invidie, circa venti uomini che m' aiutavano a far le bandiere e gli altri lavori, mi piantarono in sul buono, a persuasione di questo e di quello, acciò io non potessi condurre tante opere e di tanta importanza. Ma io, che aveva preveduto la malignità di que' tali, ai quali avea sempre cercato di giovare, parte lavorando di mia mano giorno e notte, e parte aiutato da pittori avuti di fuora, che m' aiutavano di nascoso, attendeva al fatto mio, ed a cercare di superare cotali difficultà e malivoglienze con l' opere stesse. In quel mentre Bertoldo Corsini, allora generale provveditore per Sua Eccellenza, aveva rapportato al duca che io aveva preso a far tante cose, che non era mai possibile che io l' avessi condotte a tempo, e massimamente non avendo io uomini, ed essendo l' opere molto addietro: perchè, mandato il duca per me, e dettomi quello che avea inteso, gli risposi che le mie opere erano a buon termine, come poteva vedere Sua Eccellenza a suo piacere, e che il fine loderebbe il tutto. E partitomi da lui, non passò molto che occultamente venne dove io lavorava, e vide il tutto, e conobbe in parte l' invidia e malignità di coloro, che, senza averne cagioni, mi puntavano addosso. Venuto il tempo che doveva ogni cosa essere a ordine, ebbi finito di tutto punto e posti a' luoghi loro i miei lavori, con molta sodisfazione del duca e dell'universale; là dove quelli di alcuni che più avevano pensato a me che a loro stessi, furono messi su imperfetti. Finita la festa, oltre a quattro cento scudi che mi furono pagati per l' opere, me ne donò il duca trecento, che si levarono a coloro che non avevano condotto a fine le loro opere al tempo determinato, secondo che si era convenuto d' accordo: con i quali avanzi e donativo maritai una delle mie sorelle; e poco dopo ne feci un' altra monaca nelle Murate d'Arezzo, dando al monasterio, oltre alla dote, ovvero limosina, una tavola d' una Nunziata di mia mano, con un ta-

bernacolo del Sacramento in essa tavola accomodato; la quale fu posta dentro nel coro, dove stanno a ufiziare.[1]

IX. Avendomi poi dato a fare la compagnia del *Corpus Domini* d'Arezzo la tavola dell'altar maggiore di San Domenico, vi feci dentro un Cristo deposto di croce; e poco appresso, per la compagnia di San Rocco, cominciai la tavola della loro chiesa in Firenze.[2] Ora, mentre andava procacciandomi, sotto la protezione del duca Alessandro, onore, nome e facultà, fu il povero signore crudelmente ucciso,[3] ed a me levato ogni speranza di quello che io mi andava, mediante il suo favore, promettendo dalla fortuna. Perchè, mancati in pochi anni Clemente, Ippolito ed Alessandro, mi risolvei, consigliato da messer Ottaviano, a non volere più seguitare la fortuna delle corti, ma l'arte sola; se bene facile sarebbe stato accomodarmi col signor Cosimo de' Medici, nuovo duca. E così tirando innanzi in Arezzo la detta tavola e facciata di San Rocco, con l'ornamento, mi andava mettendo a ordine per andare a Roma; quando, per mezzo di messer Giovanni Pollastra[4] (come Dio volle, al quale sempre mi sono raccomandato, e dal quale riconosco ed ho riconosciuto sempre ogni mio bene), fui chiamato a Camaldoli, capo della congregazione camaldolense, dai Padri di quell'eremo, a vedere quello che disegnavano di voler fare nella loro chiesa. Dove giunto, mi piacque sommamente l'alpestre ed eterna solitudine e quiete di quel luogo santo; e se bene mi accorsi di prima giunta, che que'Padri, d'aspetto venerando, veggendomi così giovane, stavano sopra di loro; mi feci animo, e parlai loro di maniera che si risolve-

[1] * Soppresso il monastero di Santa Chiara, detto delle Murate, s'ignora qual sorte abbia avuto quest'opera.

[2] * La prima di queste opere, che più non si vede in quel luogo, forma l'argomento di tutta quanta la bellissima lettera a Baccio Rontini, ch'è la XVI della citata edizione. Dell'altra del San Rocco, vedasi una più minuta descrizione nella lettera XIII a Francesco Rucellai; e dell'ornamento di essa, nella lettera XV a Niccolò Serguidi, dove descrive ancora le storie (di cui parla più sotto) fatte nella cappella e facciata della detta compagnia di San Rocco, che in parte anc'oggi si vedono.

[3] * Da Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, nel giorno dell'Epifania dell'anno 1537.

[4] * A cui il Vasari indirizzò una leggiadrissima lettera sopra l'Eremo di Camaldoli, ch'è la XVII della edizione citata.

rono a volere servirsi dell' opera mia nelle molte pitture, che andavano nella loro chiesa di Camaldoli, a olio ed in fresco. Ma, dove volevano che io, innanzi a ogni altra cosa, facessi la tavola dell' altar maggiore, mostrai loro con buone ragioni, che era meglio far prima una delle minori che andavano nel tramezzo; e che, finita quella, se fusse loro piaciuta, arei potuto seguitare. Oltre ciò, non volli fare con essi alcun patto fermo di danari; ma dissi che, dove piacesse loro, finita che fusse, l'opera mia, me la pagassero a loro modo, e non piacendo, me la rendessero, chè la terrei per me ben volentieri: la qual condizione parendo loro troppo onesta ed amorevole, furono contenti che io mettessi mano a lavorare.

X. Dicendomi essi, adunque, che vi volevano la Nostra Donna col Figlio in collo, San Giovanni Batista e San Ieronimo, i quali ambidue furono eremiti, ed abitarono i boschi e le selve, mi partii dall' eremo, e scorsi giù alla badía loro di Camaldoli; dove fattone con prestezza un disegno, che piacque loro, cominciai la tavola, ed in due mesi l'ebbi finita del tutto e messa al suo luogo, con molto piacere di que' Padri (per quanto mostrarono) e mio: il quale in detto spazio di due mesi provai quanto molto più giovi agli studj una dolce quiete ed onesta solitudine, che i rumori delle piazze e delle corti; conobbi, dico, l' error mio d' aver posto per l' addietro le speranze mie negli uomini, e nelle baie e girandole di questo mondo. Finita dunque la detta tavola, mi allogarono subitamente il resto del tramezzo della chiesa; cioè le storie ed altro, che da basso ed alto vi andavano di lavoro a fresco; per ciò che le facessi la state vegnente, atteso che la vernata non sarebbe quasi possibile lavorare a fresco in quell' alpe e fra que' monti.[1] Per tanto, tornato in Arezzo, finii la tavola di San Rocco, facendovi la Nostra Donna, sei Santi, ed un Dio Padre, con certe saette in mano figurate per la peste; le quali mentre egli è in atto di fulminare, è pregato da San Rocco ed altri Santi per lo popolo. Nella facciata

[1] Molte delle opere fatte a Camaldoli dal Vasari sono ancora in essere. Evvene una all' altar maggiore, due ai lati del medesimo, una nell' infermeria, tre nel capitolo, e due nel coro sopra la chiesa.

sono molte figure a fresco; le quali, insieme con la tavola, sono come sono. Mandandomi poi a chiamare in Val di Caprese fra Bartolommeo Graziani, frate di Sant'Agostino, dal Monte San Savino, mi diede a fare una tavola grande a olio nella chiesa di Sant'Agostino del monte detto, per l'altar maggiore.[1] E così rimaso d'accordo, me ne venni a Firenze a vedere messer Ottaviano; dove stando alcuni giorni, durai delle fatiche a far sì che non mi rimettesse al servizio delle corti, come aveva in animo. Pure io vinsi la pugna con buone ragioni, e risolveimi d'andare per ogni modo, avanti che altro facessi, a Roma: ma ciò non mi venne fatto, se non poi che ebbi fatto al detto messer Ottaviano una copia del quadro nel quale ritrasse già Raffaello da Urbino papa Leone, Giulio cardinale de' Medici ed il cardinale de' Rossi; perciocchè il duca rivoleva il proprio, che allora era in potere di esso messer Ottaviano; la qual copia, che io feci, è oggi nelle case degli eredi di quel signore.[2] Il quale, nel partirmi per Roma, mi fece una lettera di cambio di cinquecento scudi a Giovambatista Puccini, che me gli pagasse ad ogni mia richiesta, dicendomi: Serviti di questi per potere attendere a' tuoi studj; quando poi n'arai il comodo, potrai rendermegli, o in opere o in contanti, a tuo piacimento.

XI. Arrivato dunque in Roma di febbraio l'anno 1538, vi stei tutto giugno, attendendo in compagnia di Giovambatista Cungi dal Borgo, mio garzone,[3] a disegnare tutto quello che mi era rimaso indietro l'altre volte che era stato in Roma, ed in particolare ciò che era sotto terra nelle grotte. Nè lasciai cosa alcuna d'architettura o scultura che io non disegnassi e non misurassi. In tanto che posso dire, con verità, che i disegni ch'io feci in quello spazio di tempo, furono più di trecento; de' quali ebbi poi piacere ed utile molti anni in rivedergli, e rinfrescare la memoria delle cose di Roma. Le

[1] È una delle più belle opere di Giorgio, e rappresenta l'Assunta. Ei la dipinse dopo avere studiato per varj mesi a Roma, come egli stesso dice più sotto.

[2] *Il Vasari parla di questa copia da fare in una lettera a Ottaviano de' Medici, che è la XVIII della ediz. cit.

[3] Di Batista Cungi è stata fatta parola nella vita di Cristofano Gherardi. Il Vasari nomina anche un Lionardo Cungi, che disegnò il Giudizio di Michelangiolo.

quali fatiche e studio quanto mi giovassero, si vide tornato che fui in Toscana, nella tavola ch'io feci al Monte San Savino, nella quale dipinsi con alquanto miglior maniera un'Assunzione di Nostra Donna; e da basso, oltre agli Apostoli che sono intorno al sepolcro, Santo Agostino e San Romualdo.

XII. Andato poi a Camaldoli, secondo che aveva promesso a que' Padri romiti, feci nell' altra volta del tramezzo la Natività di Gesù Cristo, fingendo una notte alluminata dallo splendore di Cristo nato, circondato da alcuni pastori che l'adorano. Nel che fare, andai imitando con i colori i raggi solari, e ritrassi le figure e tutte l'altre cose di quell' opera dal naturale, e col lume, acciò fussero più che si potesse simili al vero. Poi, perchè quel lume non potea passare sopra la capanna, da quivi in su ed all' intorno feci che supplisse un lume che viene dallo splendore degli Angeli, che in aria cantano *Gloria in excelsis Deo.* Senza che, in certi luoghi fanno lume i pastori, che vanno attorno con covoni di paglia accesi; ed in parte la luna, la stella, e l'Angelo che apparisce a certi pastori. Quanto poi al casamento, feci alcune anticaglie a mio capriccio, con statue rotte, ed altre somiglianti. Ed insomma, condussi quell'opera con tutte le forze e saper mio; e se bene non arrivai con la mano e col pennello al gran desiderio e volontà di ottimamente operare, quella pittura nondimeno a molti è piaciuta. Onde messer Fausto Sabeo, uomo letteratissimo, ed allora custode della libreria del papa, fece, e dopo lui alcuni altri, molti versi latini in lode di quella pittura, mossi per avventura più da molta affezione, che dall'eccellenza dell'opera. Comunque sia, se cosa vi è di buono, fu dono di Dio. Finita quella tavola, si risolverono i Padri che io facessi a fresco nella facciata le storie che vi andavano: onde feci sopra la porta il ritratto dell'eremo; da un lato San Romualdo con un doge di Vinezia, che fu sant'uomo;[1] e dall' altro una visione, che ebbe il detto Santo là dove fece poi il suo eremo, con alcune fantasie, grottesche, ed altre cose che vi si veggiono: e, ciò fatto, mi ordinarono che la state dell' anno avvenire io tornassi a fare la tavola dell' altar grande.

[1] Forse accenna San Pietro Orseolo. (*Bottari.*)

XIII. Intanto, il già detto don Miniato Pitti, che allora era visitatore della congregazione di Monte Oliveto, avendo veduta la tavola del Monte San Savino e l'opere di Camaldoli, trovò in Bologna don Filippo Serragli Fiorentino, abate di San Michele in Bosco, e gli disse che, avendosi a dipignere il refettorio di quell' onorato monasterio, gli pareva che a me, e non ad altri, si dovesse quell'opera allogare. Per che fattomi andare a Bologna, ancorchè l'opera fusse grande e d' importanza, la tolsi a fare; ma prima volli vedere tutte le più famose opere di pittura, che fussero in quella città, di Bolognesi e d' altri. L' opera dunque della testata di quel refettorio fu divisa in tre quadri. In una aveva ad essere quando Abramo nella valle Mambre apparecchiò da mangiare agli Angeli.[1] Nella seconda Cristo, che, essendo in casa di Maria Maddalena e Marta, parla con essa Marta, dicendole che Maria ha eletto l'ottima parte. E nella terza aveva da essere dipinto San Gregorio a mensa co' dodici poveri, fra i quali conobbe esser Cristo. Per tanto, messo mano all' opera, in quest'ultima finsi San Gregorio a tavola in un convento, e servito da monaci bianchi di quell'Ordine, per potervi accomodare quei Padri secondo che essi volevano. Feci oltre ciò, nella figura di quel santo pontefice, l'effigie di papa Clemente VII; ed intorno, fra molti signori, ambasciadori, principi ed altri personaggi, che lo stanno a vedere mangiare, ritrassi il duca Alessandro de'Medici, per memoria de' beneficj e favori che io avea da lui ricevuti, e per essere stato chi egli fu, e con esso molti amici miei. E fra coloro che servono a tavola i poveri, ritrassi alcuni frati miei domestici di quel convento; come di forestieri che mi servivano, dispensatore, canovaio, ed altri così fatti; e così l'abate Serraglio, il generale don Cipriano da Verona, ed il Bentivoglio. Parimente ritrassi il naturale ne' vestimenti di quel pontefice, contraffacendo velluti, domaschi, ed altri drappi d' oro e di seta di ogni sorte. L' apparecchio poi, vasi, animali ed altre cose, feci fare a Cristofano dal Borgo, come si disse nella sua Vita. Nella seconda storia cercai fare di maniera le teste, i panni, i casamenti (oltre all'essere diversi da'primi), che facessino,

[1] * Questa tavola è rimasta a Milano.

più che si può, apparire l'affetto di Cristo nell'instruire Maddalena, e l'affezione e prontezza di Marta nell'ordinare il convito, e dolersi d'essere lasciata sola dalla sorella in tante fatiche e ministerio: per non dir nulla dell'attenzione degli Apostoli, ed altre molte cose da essere considerate in questa pittura. Quanto alla terza storia, dipinsi i tre Angeli (venendomi ciò fatto non so come) in una luce celeste, che mostra partirsi da loro mentre i raggi d'un sole gli circondano in una nuvola: de'quali tre Angeli il vecchio Abramo adora uno, se bene sono tre quegli che vede; mentre Sara si sta ridendo, e pensando come possa essere quello che gli è stato promesso; ed Agar, con Ismael in braccio, si parte dall'ospizio. Fa anco la medesima luce chiarezza ai servi che apparecchiano; fra i quali alcuni, che non possono sofferire lo splendore, si mettono le mani sopra gli occhi, e cercano di coprirsi: la quale varietà di cose, perchè l'ombre crude ed i lumi chiari danno più forza alle pitture, fecero a questa aver più rilievo che l'altre due non hanno; e variando di colore, fecero effetto molto diverso. Ma così avess'io saputo mettere in opera il mio concetto, come sempre con nuove invenzioni e fantasie sono andato, allora e poi, cercando le fatiche ed il difficile dell'arte! Quest'opera adunque, comunque sia, fu da me condotta in otto mesi, insieme con un fregio a fresco, ed architettura, intagli, spalliere, e tavole ed altri ornamenti di tutta l'opera e di tutto quel refettorio:[1] ed il prezzo di tutto mi contentai che fusse dugento scudi, come quegli che più aspirava alla gloria che al guadagno. Onde messer Andrea Alciati, mio amicissimo, che allora leggeva in Bologna, vi fece far sotto queste parole:

Octonis mensibus opus ab Arretino Georgio Pictum, non tam præcio, quam amicorum obsequio, et honoris voto, anno 1539. *Philippus Serralius pon. curavit.*

XIV. Feci in questo medesimo tempo due tavolette d'un Cristo morto, e d'una Ressurrezione, le quali furono da don

[1] *Il fregio è tuttavia in essere in quel refettorio. Le due tavole, l'una rappresentante Cristo in casa di Marta e di Maddalena, l'altra San Gregorio a mensa con dodici poveri, si conservano nella Pinacoteca di Bologna. In quest'ultima v'è scritto: *Giorgio Aretino faceva* MDXXXX.

Miniato Pitti abate poste nella chiesa di Santa Maria di Barbiano, fuor di San Gimignano di Valdelsa. Le quali opere finite, tornai subito a Fiorenza, perciocchè il Trevisi, maestro Biagio[1] ed altri pittori bolognesi, pensando che io mi volessi accasare in Bologna e torre loro di mano l'opere ed i lavori, non cessavano d'inquietarmi; ma più noiavano loro stessi che me, il quale di certe lor passioni e modi mi rideva.

XV. In Firenze adunque copiai da un ritratto, grande infino alle ginocchia, un cardinale Ippolito a messer Ottaviano, ed altri quadri, con i quali mi andai trattenendo in que'caldi insopportabili della state; i quali finiti, mi tornai alla quiete e fresco di Camaldoli per fare la detta tavola dell'altar maggiore. Nella quale feci un Cristo che è deposto di croce, con tutto quello studio e fatica che maggiore mi fu possibile: e perchè col fare e col tempo mi pareva pur migliorare qualche cosa, nè mi sodisfacendo della prima bozza, gli ridetti di mestica, e la rifeci, quale la si vede, di nuovo tutta. Ed invitato dalla solitudine, feci, in quel medesimo luogo dimorando, un quadro al detto messer Ottaviano, nel quale dipinsi un San Giovanni ignudo e giovinetto fra certi scogli e massi, e che io ritrassi dal naturale di que' monti. Nè appena ebbi finite quest'opere, che capitò a Camaldoli messer Bindo Altoviti per fare, dalla cella di Sant'Alberigo (luogo di que'Padri) una condotta a Roma, per via del Tevere, di grossi abeti per la fabbrica di San Pietro: il quale, veggendo tutte l'opere da me state fatte in quel luogo, e per mia buona sorte piacendogli, prima che di lì partisse, si risolvè che io gli facessi, per la sua chiesa di Santo Apostolo di Firenze, una tavola. Perchè, finita quella di Camaldoli, con la facciata della cappella in fresco (dove feci esperimento di unire il colorito a olio con quello, e riuscimmi assai acconciamente), me ne venni a Fiorenza, e feci la detta tavola. E perchè aveva a dare saggio di me a Fiorenza, non avendovi più fatto somigliante opera, e aveva molti concorrenti e desiderio di

[1] *Ossia Biagio Pupini, detto anche Maestro Biagio delle Lame, nominato ancora nella Vita di Bartolommeo da Bagnacavallo, ed in quella di Benvenuto Garofolo.

acquistare nome, mi disposi a volere in quell'opera far il mio sforzo, e mettervi quanta diligenza mi fusse mai possibile.

XVI. E per potere ciò fare scarico d'ogni molesto pensiero, prima maritai la mia terza sorella, e comprai una casa principiata in Arezzo, con un sito da fare orti bellissimi nel borgo di San Vito, nella miglior aria di quella città. D'ottobre adunque, l'anno 1540, cominciai la tavola di messer Bindo per farvi una storia che dimostrasse la Concezione di Nostra Donna, secondo che era il titolo della cappella: la qual cosa, perchè a me era assai malagevole, avutone messer Bindo ed io il parere di molti comuni amici, uomini letterati, la feci finalmente in questa maniera. Figurato l'albero del peccato originale nel mezzo della tavola, alle radici di esso, come primi trasgressori del comandamento di Dio, feci ignudi e legati Adamo ed Eva; e dopo agli altri rami feci legati di mano in mano Abram, Isac, Iacob, Moisè, Aron, Iosuè, David, e gli altri re successivamente, secondo i tempi; tutti, dico, legati per ambedue le braccia, eccetto Samuel e San Giovan Batista, i quali sono legati per un solo braccio, per essere stati santificati nel ventre. Al tronco dell'albero, feci, avvolto con la coda, l'antico serpente; il quale, avendo dal mezzo in su forma umana, ha le mani legate di dietro; sopra il capo gli ha un piede, calcandogli le corna, la gloriosa Vergine, che l'altro tiene sopra una luna, essendo vestita di sole e coronata di dodici stelle; la qual Vergine, dico, è sostenuta in aria dentro a uno splendore da molti Angeletti nudi, illuminati dai raggi che vengono da lei; i quali raggi parimente, passando fra le foglie dell'albero, rendono lume ai legati, e pare che vadano loro sciogliendo i legami con la virtù e grazia che hanno da colei donde procedono. In cielo poi, cioè nel più alto della tavola, sono due putti che tengono in mano alcune carte, nelle quali sono scritte queste parole: *Quos Evæ culpa damnavit, Mariæ gratia solvit.* Insomma, io non aveva fino allora fatto opera (per quello che mi ricorda) nè con più studio, nè con più amore e fatica di questa: ma tuttavia, se bene satisfeci ad altri, per avventura non satisfeci già a me stesso; come che io sappia il

tempo, lo studio e l'opera ch'io misi particolarmente negl'ignudi, nelle teste, e finalmente in ogni cosa.[1] Mi diede messer Bindo per le fatiche di questa tavola trecento scudi d'oro; ed in oltre l'anno seguente mi fece tante cortesie ed amorevolezze in casa sua in Roma, dove gli feci in un piccol quadro, quasi di minio, la pittura di detta tavola, che io sarò sempre alla sua memoria obbligato.[2]

XVII. Nel medesimo tempo ch'io feci questa tavola, che fu posta, come ho detto, in Sant'Apostolo, feci a messer Ottaviano de' Medici una Venere ed una Leda, con i cartoni di Michelagnolo; ed, in un gran quadro, un San Girolamo, quanto il vivo, in penitenza: il quale, contemplando la morte di Cristo, che ha dinanzi in sulla croce, si percuote il petto per scacciare della mente le cose di Venere e le tentazioni della carne, che alcuna volta il molestavano, ancorchè fusse nei boschi, e luoghi solinghi e salvatichi, secondo che egli stesso di sè largamente racconta. Per lo che dimostrare, feci una Venere, che con Amore in braccio fugge da quella contemplazione, avendo per mano il Giuoco, ed essendogli cascate per terra le frecce ed il turcasso; senza che, le saette da Cupido tirate verso quel Santo, tornano rotte verso di lui, ed alcune che cascano gli sono riportate col becco dalle colombe di essa Venere:[3] le quali tutte pitture, ancora che forse allora mi piacessero, e da me fussero fatte come seppi il meglio, non so quanto mi piacciano in questa età. Ma, perchè l'arte in sè è difficile, bisogna torre da chi fa quel che può. Dirò ben questo (però che lo posso dire con verità), d'avere sempre fatto le mie pitture, invenzioni e disegni, comunque sieno, non dico con grandissima prestezza, ma sì bene con incredibile facilità e senza stento. Di che mi sia testimonio, come ho detto in altro luogo, la grandissima tela ch' io dipinsi in San Giovanni di Firenze, in sei giorni soli, l'anno 1542,

[1] Sussiste anche presentemente in Sant'Apostolo, ed è sufficientemente conservata; se non che ricevette un po' di danno da un pittor dozzinale che prese a ricoprire le parti pudende della figura d'Adamo.

[2] *Questa al presente si trova nella piccola stanza della *Scuola Toscana* nella R. Galleria degli Uffizi.

[3] *Ora nella R. Galleria de' Pitti.

per lo battesimo del signor don Francesco Medici, oggi principe di Firenze e di Siena.[1]

XVIII. Ora, se bene io voleva dopo quest'opere andare a Roma, per satisfare a messer Bindo Altoviti, non mi venne fatto. Perciocchè, chiamato a Vinezia da messer Pietro Aretino, poeta allora di chiarissimo nome e mio amicissimo, fui forzato, perchè molto desiderava vedermi, andar là; il che feci anco volentieri per vedere l'opere di Tiziano, e d'altri pittori, in quel viaggio: la qual cosa mi venne fatta, però che in pochi giorni vidi in Modena ed in Parma l'opere del Correggio, quelle di Giulio Romano in Mantova, e l'antichità di Verona. Finalmente, giunto in Venezia con due quadri dipinti di mia mano con i cartoni di Michelagnolo, gli donai a don Diego di Mendozza, che mi mandò dugento scudi d'oro. Nè molto dimorai a Venezia, che, pregato dall'Aretino, feci ai Signori della Calza[2] l'apparato d'una loro festa: dove ebbi in mia compagnia Batista Cungi, e Cristofano Gherardi dal Borgo San Sepolcro, e Bastiano Flori Aretino, molto valenti e pratichi; di che si è in altro luogo ragionato a bastanza:[3] e gli nove quadri di pittura nel palazzo di messer Giovanni Cornaro, cioè nel soffittato d'una camera del suo palazzo, che è da San Benedetto.

XIX. Dopo queste ed altre opere di non piccola importanza, che feci allora in Vinezia, me ne partii, ancor che io fussi sopraffatto dai lavori che mi venivano per le mani, alli sedici d'agosto l'anno 1542, e tornaimene in Toscana; dove, avanti che ad altro volessi por mano, dipinsi nella volta d'una camera, che di mio ordine era stata murata nella già detta mia casa, tutte l'arti che sono sotto il di-

[1] Questa facilità di che tanto si compiace l'autore, gli è stata dalla posterità piuttosto ascritta a colpa che a merito, giudicando essa le opere secondo il loro merito intrinseco, e non secondo il tempo impiegato in condurle.

[2] * Società istituita in Venezia sul principio del secolo XV, da alcune persone bennate e gentili, le quali, oltre a tener lieto il popolo con feste, musiche, torneamenti e rappresentazioni teatrali, avevano a' loro stipendj anche artisti valenti. Questa istituzione, benemerita delle arti e della mollezza veneziana, fu detta della *Calza* dalla impresa tolta dai vari colori di una delle brache o calze portate dagli uomini. Vedi Mutinelli, *del Costume Veneziano*, pag. 127.

[3] Nella vita di Cristofano Gherardi si descrivono altre opere del Vasari; onde si può quella considerare come una appendice a questa di Giorgio.

segno, o che da lui dependono. Nel mezzo è una Fama, che siede sopra la palla del mondo, e suona una tromba d'oro, gettandone via una di fuoco, finta per la maldicenza; ed intorno a lei sono con ordine tutte le dette arti, con i loro strumenti in mano. E perchè non ebbi tempo a far il tutto, lasciai otto ovati per fare in essi otto ritratti di naturale de' primi delle nostre arti. Ne' medesimi giorni feci alle monache di Santa Margherita di quella città, in una cappella del loro orto, a fresco, una Natività di Cristo, di figure grandi quanto il vivo.

XX. E così, consumato che ebbi nella patria il resto di quella state e parte dell' autunno, andai a Roma; dove essendo dal detto messer Bindo ricevuto, e molto accarezzato, gli feci in un quadro a olio un Cristo, quanto il vivo, levato di croce e posto in terra a' piedi della Madre, e nell'aria Febo che oscura la faccia del Sole, e Diana quella della Luna.[1] Nel paese poi, oscurato da queste tenebre, si veggiono spezzarsi alcuni monti di pietra, mossi dal terremoto che fu nel patir del Salvatore; e certi morti corpi di Santi si veggiono, risorgendo, uscire de'sepolcri in varj modi. Il quale quadro, finito che fu, per sua grazia non dispiacque al maggior pittore, scultore ed architetto, che sia stato a' tempi nostri, e forse de' nostri passati. Per mezzo anco di questo quadro fui, mostrandoglielo il Giovio e messer Bindo, conosciuto dall' illustrissimo cardinale Farnese; al quale feci, sì come volle, in una tavola alta otto braccia e larga quattro, una Iustizia che abbraccia uno struzzo carico delle Dodici tavole, e con lo scettro che ha la cicogna in cima, ed armato il capo d' una celata di ferro e d'oro, con tre penne, impresa del giusto giudice, di tre variati colori: era nuda tutta dal mezzo in su. Alla cintura ha costei legati, come prigioni, con catene d' oro i sette vizj che a lei sono contrarj; la Corruzione, l' Ignoranza, la Crudeltà, il Timore, il Tradimento, la Bugia e la Maledicenza: sopra le quali è posta in sulle spalle la Verità tutta nuda, offerta dal Tempo alla Iustizia, con un presente di due colombe, fatte per l'Innocenza; alla quale Verità mette in capo essa Iustizia una

[1] * Ora nella Galleria Panfili.

corona di quercia, per la Fortezza dell'animo.[1] La quale tutta opera condussi con ogni accurata diligenza, come seppi il meglio. Nel medesimo tempo, facendo io gran servitù a Michelagnolo Buonarroti, e pigliando da lui parere in tutte le cose mie, egli mi pose, per sua bontà, molta più affezione: e fu cagione il suo consigliarmi a ciò, per avere veduto alcuni disegni miei, che io mi diedi di nuovo e con miglior modo allo studio delle cose d' architettura; il che per avventura non arei fatto giammai, se quell' uomo eccellentissimo non mi avesse detto quel che mi disse, che per modestia lo taccio.

XXI. Il San Piero seguente, essendo grandissimi caldi in Roma, ed avendo lì consumata tutta quella vernata del 1543, me ne tornai a Fiorenza; dove in casa messer Ottaviano de' Medici, la quale io poteva dir casa mia, feci a messer Biagio Mei lucchese, suo compare, in una tavola il medesimo concetto di quella di messer Bindo in Sant'Apostolo; ma variai, dalla invenzione in fuore, ogni cosa: e quella finita, si mise in Lucca in San Piero Cigoli, alla sua cappella. Feci in un' altra della medesima grandezza, cioè alta sette braccia e larga quattro, la Nostra Donna, San Ieronimo, San Luca, Santa Cecilia, Santa Marta, Sant'Agostino e San Guido romito; la quale tavola fu messa nel duomo di Pisa, dove n' erano molte altre di mano d' uomini eccellenti. Ma non ebbi sì tosto condotto questa al suo fine, che l' operaio di detto duomo mi diede a farne un' altra: nella quale, perchè aveva andare similmente la Nostra Donna, per variare dall'altra, feci essa Madonna con Cristo morto a piè della croce, posato in grembo a lei; i ladroni in alto sopra le croci; e con le Marie e Nicodemo, che sono intorno accomodati, i Santi titolari di quelle cappelle; che tutti fanno componimento, e vaga la storia di quella tavola.

XXII. Di nuovo tornato a Roma l'anno 1544, oltre a molti quadri che feci a diversi amici, de' quali non accade far memoria, feci un quadro d' una Venere, col disegno di Michelagnolo, a messer Bindo Altoviti, che mi tornavo seco in casa: e dipinsi per Galeotto da Girone, mercante fiorentino,

[1] Questo quadro stette fino al 1760 nella guardaroba del palazzo Farnese, e quindi fu trasportato nel R. Palazzo di Napoli.

in una tavola a olio, Cristo deposto di croce; la quale fu posta nella chiesa di Sant'Agostino di Roma alla sua cappella.[1] Per la quale tavola poter fare con mio comodo, insieme ad alcune opere che mi aveva allogato Tiberio Crispo, castellano di Castel Sant'Agnolo, mi era ritirato da me in Trastevere nel palazzo che già murò il vescovo Adimari sotto Sant'Onofrio, che poi è stato fornito dal Salviati, il secondo:[2] ma, sentendomi indisposto e stracco da infinite fatiche, fui forzato tornarmene a Fiorenza; dove feci alcuni quadri, e fra gli altri uno, in cui era Dante, Petrarca, Guido Cavalcanti, il Boccaccio, Cino da Pistoia e Guittone d' Arezzo; il quale fu poi di Luca Martini, cavato dalle teste antiche loro accuratamente: del quale ne sono state fatte poi molte copie.[3]

XXIII. Il medesimo anno 1544, condotto a Napoli da don Giammatteo d'Aversa, generale de' monaci di Monte Oliveto, perch' io dipignessi il refettorio d' un loro monasterio fabbricato dal re Alfonso Primo; quando giunsi, fui per non accettare l' opera, essendo quel refettorio e quel monasterio fatto d' architettura antica, e con le volte a quarti acuti, e basse e cieche di lumi, dubitando di non avere ad acquistarvi poco onore. Pure, astretto da don Miniato Pitti e da don Ippolito da Milano, miei amicissimi ed allora visitatori di quell' Ordine, accettai finalmente l' impresa; là dove conoscendo non poter fare cosa buona, se non con gran copia d' ornamenti, gli occhi abbagliando di chi avea a vedere quell' opera con la varietà di molte figure, mi risolvei a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi, per levar via, con ricchi partimenti di maniera moderna, tutta quella vecchiaia e goffezza di sesti: nel che mi furon di grande aiuto le volte e mura fatte, come si usa in quella città, di pietre di tufo, che si tagliano come fa il legname, o meglio, cioè come i mattoni non cotti interamente; perciocchè io vi ebbi comodità, tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati ed ottangoli, ringrossando con chiodi, e rimettendo de' medesimi tufi. Ridotte adunque quelle volte a buona propor-

[1] Questa tavola non v' è più.

[2] Cioè il cardinal Salviati giovane. (*Bottari.*)

[3] *Una di queste esiste nella Galleria del duca d'Orléans.

zione con quei stucchi, i quali furono i primi che a Napoli fussero lavorati modernamente,[1] e particolarmente le facciate e teste di quel refettorio; vi feci sei tavole a olio, alte sette braccia, cioè tre per testata. In tre, che sono sopra l'entrata del refettorio, è il piovere della manna al popolo ebreo, presenti Moisè ed Aron, che la ricogliono; nel che mi sforzai di mostrare nelle donne, negli uomini e nei putti diversità d'attitudini e vestiti, e l'affetto con che ricogliono e ripongono la manna, ringraziandone Dio. Nella testata, che è a sommo, è Cristo che desina in casa di Simone, e Maria Maddalena che con le lagrime gli bagna i piedi e gli asciuga con i capelli, tutta mostrandosi pentita de' suoi peccati. La quale storia è partita in tre quadri: nel mezzo è la Cena, a man ritta una bottiglieria con una credenza piena di vasi in varie forme e stravaganti, ed a man sinistra uno scalco che conduce le vivande.[2] Le volte furono compartite in tre parti: in una si tratta della Fede, nella seconda della Religione, e nella terza dell'Eternità; ciascuna delle quali, perchè erano in mezzo, ha otto Virtù intorno, dimostranti ai monaci che in quel refettorio mangiano, quello che alla loro vita e perfezione è richiesto. E per arricchire i vani delle volte, gli feci pieni di grottesche, le quali in quarantotto vani fanno ornamento alle quarantotto imagini celesti; e in sei facce per lo lungo di quel refettorio sotto le finestre, fatte maggiori e con ricco ornamento, dipinsi sei delle parabole di Gesù Cristo, le quali fanno a proposito di quel luogo. Alle quali tutte pitture ed ornamenti corrisponde l'intaglio delle spalliere, fatte riccamente.

XXIV. Dopo, feci all'altar maggiore di quella chiesa una tavola alta otto braccia, dentrovi la Nostra Donna che presenta a Simeone nel tempio Gesù Cristo piccolino, con nuova invenzione.[3] Ma è gran cosa che, dopo Giotto, non era stato insino allora in sì nobile e gran città maestri che in pittura avessino fatto alcuna cosa d'importanza, se ben

[1] Queste parole dispiacquero assai agli scrittori di quel regno, e fecero ogni sforzo per mostrarne la insussistenza. (*Della Valle.*)

[2] * Queste pitture sono oggi nel R. Museo Borbonico.

[3] La tavola della Presentazione conservasi adesso nel Museo Borbonico di Napoli.

vi era stato condotto alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello: per lo che m'ingegnai fare di maniera, per quanto si estendeva il mio poco sapere, che si avessero a svegliare gl' ingegni di quel paese a cose grandi e onorevoli operare; e, questo o altro che ne sia stato cagione, da quel tempo in qua vi sono state fatte, di stucchi e pitture, molte bellissime opere.[1] Oltre alle pitture sopraddette, nella volta della foresteria del medesimo monasterio condussi a fresco, di figure grandi quanto il vivo, Gesù Cristo che ha la croce in ispalla; ed, a imitazione di lui, molti de' suoi Santi che l'hanno similmente addosso, per dimostrare che, a chi vuole veramente seguitar lui, bisogna portare, e con buona pacienza, l'avversità che dà il mondo. Al generale di detto Ordine condussi in un gran quadro Cristo, che, apparendo agli Apostoli travagliati in mare dalla fortuna, prende per un braccio San Piero, che a lui era corso per l'acque dubitando non affogare. Ed in un altro quadro per l'abate Capeccio feci la Resurrezione. E, queste cose condotte a fine, al signor don Pietro di Toledo, vicerè di Napoli, dipinsi a fresco nel suo giardino di Pozzuolo una cappella, ed alcuni ornamenti di stucchi sottilissimi. Per lo medesimo si era dato ordine di far due gran logge, ma la cosa non ebbe effetto per questa cagione. Essendo stata alcuna differenza fra il vicerè e detti monaci, venne il bargello con sua famiglia al monasterio per pigliar l'abate ed alcuni monaci, che in processione avevano avuto parole, per conto di precedenza, con i monaci neri. Ma i monaci facendo difesa, aiutati da circa quindici giovani che meco di stucchi e pitture lavoravano, ferirono alcuni birri. Per lo che, bisognando di notte cansargli, s'andarono chi qua e chi là.

XXV. E così io, rimaso quasi solo, non solo non potei fare le logge di Pozzuolo, ma nè anco fare ventiquattro quadri di storie del Testamento vecchio e della vita di San Giovan Batista; i quali, non mi satisfacendo di restare in Napoli più, portai a fornire a Roma, donde gli mandai, e furono messi

[1] *Considerato il gusto del secolo, e il genio stesso del Vasari, e a qual miserabile condizione era ridotta l'arte a quei tempi, non recherà maraviglia la sentenza non troppo modesta del nostro Biografo.

intorno alle spalliere, e sopra gli armari di noce fatti con miei disegni ed architettura nella sagrestia di San Giovanni Carbonaro,[1] convento de' frati Eremitani osservanti di Sant'Agostino; ai quali poco innanzi avea dipinto in una cappella, fuor della chiesa, in tavola un Cristo crocifisso,[2] con ricco e vario ornamento di stucco, a richiesta del Seripando, lor generale, che fu poi cardinale. Parimente, a mezzo le scale di detto convento feci a fresco San Giovanni Evangelista, che sta mirando la Nostra Donna vestita di sole, con i piedi sopra la luna, e coronata di dodici stelle. Nella medesima città dipinsi a messer Tommaso Cambi, mercante fiorentino e mio amicissimo, nella sala d'una sua casa in quattro facciate i Tempi e le Stagioni dell'anno; il Sogno, il Sonno sopra un terrazzo, dove feci una fontana. Al duca di Gravina dipinsi in una tavola, che egli condusse al suo stato, i Magi che adorano Cristo; e ad Orsanca, segretario del vicerè, feci un'altra tavola con cinque figure intorno a un Crocifisso, e molti quadri.

XXVI. Ma con tutto ch'io fussi assai ben visto da que' signori, guadagnassi assai, e l'opere ogni giorno moltiplicassero, giudicai (poichè i miei uomini s'erano partiti) che fusse ben fatto, avendo in un anno lavorato in quella città opere abbastanza, ch'io me ne tornassi a Roma. E così fatto, la prima opera che io facessi, fu al signor Ranuccio Farnese, allora arcivescovo di Napoli: in tela, quattro portelli grandissimi a olio per l'organo del piscopio di Napoli, dentrovi dalla parte dinanzi cinque Santi patroni di quella città, e dentro la Natività di Gesù Cristo con i pastori, e David re che canta in sul suo salterio, *Dominus dixit ad me* ec.; e così i sopraddetti ventiquattro quadri, ed alcuni di messer Tommaso Cambi, che tutti furono mandati a Napoli. E, ciò fatto, dipinsi cinque quadri a Raffaello Acciaiuoli, che gli portò in Ispagna, della Passione di Cristo. L'anno medesimo, avendo animo il cardinale Farnese di far dipignere la sala della cancelleria nel palazzo di San Gior-

[1] San Giovanni a Carbonara. I quadretti del Vasari, che si veggono adesso in detta sagrestia, sono quindici soltanto.

[2] E questo vi è ancora.

gio, monsignor Giovio, disiderando che ciò si facesse per le mie mani, mi fece fare molti disegni di varie invenzioni, che poi non furono messi in opera. Nondimeno, si risolvè finalmente il cardinale ch' ella si facesse in fresco, e con maggior prestezza che fusse possibile, per servirsene a certo suo tempo determinato. È la detta sala lunga poco più di palmi cento, larga cinquanta ed alta altrettanto. In ciascuna testa, adunque, larga palmi cinquanta, si fece una storia grande, e, in una delle facciate lunghe, due;[1] nell'altra, per essere impedita dalle finestre, non si potè far istorie, e però vi si fece un ribattimento simile alla facciata in testa, che è dirimpetto; e per non far basamento, come insino a quel tempo s' era usato dagli artefici in tutte le storie, alto da terra nove palmi almeno, feci, per variare e far cosa nuova, nascere scale da terra fatte in vari modi, ed a ciascuna storia la sua. E sopra quelle feci poi cominciare a salire le figure a proposito di quel soggetto a poco a poco, tanto che trovano il piano dove comincia la storia. Lunga e forse noiosa cosa sarebbe dire tutti i particolari e le minuzie di queste storie: però toccherò solo e brevemente le cose principali.

XXVII. Adunque, in tutte sono storie de' fatti di papa Paolo III, ed in ciascuna è il suo ritratto di naturale. Nella prima, dove sono, per dirle così, le spedizioni della corte di Roma, si veggiono sopra il Tevere diverse nazioni e diverse ambascerie, con molti ritratti di naturale, che vengono a chieder grazie e ad offerire diversi tributi al papa. Ed oltre ciò, in certe nicchione, due figure grandi, poste sopra le porte, che mettono in mezzo la storia; delle quali una è fatta per l' Eloquenza, che ha sopra due Vittorie che tengono la testa di Giulio Cesare; e l' altra per la Giustizia, con due altre Vittorie che tengono la testa di Alessandro Magno; e nell' alto del mezzo è l'arme di detto papa, sostenuta dalla Liberalità e dalla Rimunerazione. Nella facciata maggiore è il medesimo papa che rimunera la virtù, donando porzioni, cavalierati, benefizj, pensioni, vescovadi,

[1] Di queste opere dà un cenno nella vita di Cristofano Gherardi; ed esistono tuttavia.

e cappelli di cardinali. E fra quei che ricevono, sono il Sadoleto, Polo, il Bembo, il Contarino, il Giovio, il Buonarroto ed altri virtuosi, tutti ritratti di naturale; ed in questa è dentro ad un gran nicchione una Grazia con un corno di dovizia pieno di dignità, il quale ella riversa in terra; e le Vittorie che ha sopra, a somiglianza dell'altre, tengono la testa di Traiano imperatore. Evvi anco l'Invidia che mangia vipere, e pare che crepi di veleno; e di sopra, nel fine della storia, è l'arme del cardinal Farnese, tenuta dalla Fama e dalla Virtù. Nell'altra storia il medesimo papa Paolo si vede tutto intento alle fabbriche, e particolarmente a quella di San Pietro sopra il Vaticano. E però sono innanzi al papa ginocchioni la Pittura, la Scultura e l'Architettura; le quali, avendo spiegato un disegno della pianta di esso San Pietro, pigliano ordine di eseguire e condurre al suo fine quell'opera. Evvi, oltre le dette figure, l'Animo, che, aprendosi il petto, mostra il cuore; la Sollecitudine appresso e la Ricchezza; e nella nicchia, la Copia, con due Vittorie che tengono l'effigie di Vespasiano. E nel mezzo è la Religione cristiana, in un'altra nicchia che divide l'una storia dall'altra; e sopra le sono due Vittorie che tengono la testa di Numa Pompilio; e l'arme che è sopra a questa istoria, è del cardinale San Giorgio, che già fabbricò quel palazzo. Nell'altra storia, che è dirimpetto alle spedizioni della corte, è la pace universale fatta fra i Cristiani per mezzo di esso papa Paolo III; e massimamente fra Carlo V imperatore e Francesco re di Francia, che vi son ritratti. E però vi si vede la Pace abbruciar l'arme, chiudersi il tempio di Iano, ed il Furore incatenato. Delle due nicchie grandi, che mettono in mezzo la storia, in una è la Concordia, con due Vittorie sopra, che tengono la testa di Tito imperatore; e nell'altra è la Carità, con molti putti. Sopra la nicchia tengono due Vittorie la testa di Augusto; e nel fine è l'arme di Carlo V, tenuta dalla Vittoria e dalla Ilarità. E tutta quest'opera è piena d'inscrizioni e motti bellissimi, fatti dal Giovio; ed in particolare, ve n'ha uno che dice quelle pitture essere state tutte condotte in cento giorni.[1] Il che io

[1] Vuolsi che Michelangelo, nel veder quest'opera e nell'udire ch'era stata fatta in cento giorni, dicesse : *e' si conosce.*

come giovane feci, come quegli che non pensai se non a servire quel signore, che, come ho detto, desiderava averla finita, per un suo servizio, in quel tempo. E nel vero, se bene io m' affaticai grandemente in far cartoni e studiare quell' opera, io confesso aver fatto errore in metterla poi in mano di garzoni per condurla più presto, come mi bisognò fare; perchè meglio sarebbe stato aver penato cento mesi, ed averla fatta di mia mano. Perciocchè, sebbene io non l' avessi fatta in quel modo che arei voluto per servizio del cardinale ed onor mio, arei pure avuto quella satisfazione d'averla condotta di mia mano. Ma questo errore fu cagione che io mi risolvei a non far più opere che non fussero da me stesso del tutto finite sopra la bozza di mano degli aiuti, fatta con i disegni di mia mano. Si fecero assai pratichi in quest' opera Bizzerra e Roviale, spagnuoli, che assai vi lavorarono con esso meco; e Batista Bagnacavallo bolognese, Bastian Flori aretino, Giovan Paolo dal Borgo, e fra Salvadore Foschi d'Arezzo, e molti altri miei giovani. [1]

XXVIII. In questo tempo andando io spesso la sera, finita la giornata, a veder cenare il detto illustrissimo cardinal Farnese, dove erano sempre a trattenerlo con bellissimi ed onorati ragionamenti il Molza, Annibal Caro, messer Gandolfo, messer Claudio Tolomei, messer Romolo Amaseo, monsignor Giovio, ed altri molti letterati e galant' uomini, de' quali è sempre piena la corte di quel signore, si venne a ragionare, una sera fra l' altre, del museo del Giovio, e de' ritratti degli uomini illustri che in quello ha posti con ordine ed iscrizioni bellissime; e passando d' una cosa in altra, come si fa ragionando, disse monsignor Giovio, avere avuto sempre gran voglia, ed averla ancora, d' aggiugnere al museo ed al suo libro degli elogi un trattato, nel quale si ragionasse degli uomini illustri nell' arte del disegno, stati da Cimabue insino a' tempi nostri. Dintorno a che allargandosi, mostrò certo aver gran cognizione e giudizio nelle cose delle nostre arti. Ma è ben vero che, bastandogli fare gran fascio, non la guardava così in sottile; e spesso favellando di detti arte-

[1] Il Lanzi dice scherzando, il Vasari avere avuti più aiuti in pittura che manovali in architettura.

fici, o scambiava i nomi, i cognomi, le patrie, l'opere, o non dicea le cose come stavano appunto, ma così alla grossa. Finito che ebbe il Giovio quel suo discorso, voltatosi a me, disse il cardinale: Che ne dite voi, Giorgio? non sarà questa una bell'opera e fatica? Bella, rispos'io, monsignor illustrissimo, se il Giovio sarà aiutato da chicchessia dell'arte a mettere le cose a' luoghi loro, ed a dirle come stanno veramente. Parlo così, perciocchè, se bene è stato questo suo discorso maraviglioso, ha scambiato e detto molte cose una per un'altra. Potrete dunque, soggiunse il cardinale pregato dal Giovio, dal Caro, dal Tolomei e dagli altri, dargli un sunto voi, ed una ordinata notizia di tutti i detti artefici, e dell'opere loro secondo l'ordine de' tempi; e così aranno anco da voi questo benefizio le vostre arti. La qual cosa, ancorchè io conoscessi essere sopra le mie forze, promisi, secondo il poter mio, di far ben volentieri. E così messomi giù a ricercare i miei ricordi e scritti, fatti intorno a ciò infin da giovanetto per un certo mio passatempo, e per una affezione che io aveva alla memoria de' nostri artefici, ogni notizia de' quali mi era carissima, misi insieme tutto quel che intorno a ciò mi parve a proposito, e lo portai al Giovio; il quale, poi che molto ebbe lodata quella fatica, mi disse: Giorgio mio, voglio che prendiate voi questa fatica di distendere il tutto in quel modo che ottimamente veggio saprete fare; perciocchè a me non dà il cuore, non conoscendo le maniere, nè sapendo molti particolari che potrete sapere voi: senza che, quando pure io 'l facessi, farei il più più un trattatetto simile a quello di Plinio. Fate quel ch'io vi dico, Vasari, perchè veggio che è per riuscirvi bellissimo; chè saggio dato me ne avete in questa narrazione. Ma parendogli che io a ciò fare non fussi molto risoluto, me lo fe dire al Caro, al Molza, al Tolomei ed altri miei amicissimi: perchè, risolutomi, finalmente vi misi mano con intenzione, finita che fusse, di darla a uno di loro, che, rivedutola ed acconcia, la mandasse fuori sotto altro nome che il mio.[1]

[1] L'anno dopo, mandò una porzione di queste Vite a rivedere al Caro; il quale, con lettera scritta da Roma sotto di 11 dicembre 1547 (è nel vol. I, pag. 272, delle sue Lettere familiari), così gli risponde: «M'avete dato la vita a

XXIX. Intanto, partito di Roma l'anno 1546 del mese d'ottobre, e venuto a Fiorenza, feci alle monache del famoso monasterio delle Murate, in tavola a olio, un Cenacolo per loro refettorio; [1] la quale opera mi fu fatta fare e pagata da papa Paolo III, che aveva monaca in detto monasterio una sua cognata, stata contessa di Pitigliano. E dopo, feci in un' altra tavola la Nostra Donna che ha Cristo fanciullo in collo, il quale sposa Santa Caterina vergine e martire, e due altri Santi; la qual tavola mi fece fare messer Tommaso Cambi per una sua sorella, allora badessa nel monasterio del Bigallo fuor di Fiorenza. [2] E, quella finita, feci a monsignor de'Rossi, de'conti di San Secondo e vescovo di Pavia, due quadri grandi a olio: in uno è Santo Ieronimo, e nell'altro una Pietà; i quali amendue furono mandati in Francia. L'anno poi 1547, finii del tutto, per lo duomo di Pisa, ad istanza di messer Bastiano della Seta, operaio, un' altra tavola che aveva cominciata; e dopo, a Simon Corsi, mio amicissimo, un quadro grande a olio d'una Madonna.

XXX. Ora, mentre che io faceva quest' opere, avendo condotto a buon termine il libro delle Vite degli artefici del disegno, non mi restava quasi altro a fare che farlo trascrivere in buona forma; quando a tempo mi venne alle mani don Gian Matteo Faetani da Rimini, monaco di Monte Oliveto, persona di lettere e d'ingegno, perchè io gli fa-

» farmi vedere parte del Commentario che avete scritto degli artefici del dise-
» gno; che certo l'ho letto con grandissimo piacere, e mi par degno di esser
» letto da ognuno, per la memoria che vi si fa di molti uomini eccellenti e per la
» cognizione che se ne cava di molte cose e de' varj tempi, per quel ch'io ho
» veduto fin qui, e per quello che voi promettete nella sua tavola. Parmi ancora
» bene scritta e puramente e con belle avvertenze: solo io desidero che se ne
» levino certi trasportamenti di parole, e certi verbi posti nel fine, talvolta per
» eleganza, che in questa lingua a me generano fastidio. In un'opera simile,
» vorrei la scrittura appunto come il parlare; cioè che avesse piuttosto del pro-
» prio che del metaforico o del pellegrino, e del corrente più che dell' affettato.
» E questo è così veramente, se non in certi pochissimi lochi, i quali rileggendo
» avvertirete ed ammendarete facilmente. Del resto, mi rallegro con voi, che certo
» avete fatta una bella ed utile fatica ec. »

[1] Dopo la soppressione di quel monastero, il Cenacolo fu posto nella chiesa di Santa Croce all'altare del SS. Sacramento.

[2] Questa tavola, dopo varie vicende, fu venduta nel 1757 al pittore Ignazio Hugford.

cessi alcun' opere nella chiesa e monasterio di Santa Maria di Scolca d' Arimini, là dove egli era abate. Costui dunque avendomi promesso di farlami trascrivere a un suo monaco, eccellente scrittore, e di correggerla egli stesso, [1] mi tirò ad Arimini a fare, per questa comodità, la tavola e altar maggiore di detta chiesa, che è lontana dalla città circa tre miglia; nella qual tavola feci i Magi che adorano Cristo, con una infinità di figure da me condotte in quel luogo solitario con molto studio, imitando, quanto io potei, gli uomini delle corti di tre re mescolati insieme, ma in modo però che si conosce all' arie de' volti di che regione, e soggetto a qual re sia ciascuno. Conciossiachè alcuni hanno le carnagioni bianche, i secondi bigie, ed altri nere; oltre che la diversità degli abiti, e varie portature, fa vaghezza e distinzione. È messa la detta tavola in mezzo da due gran quadri, nei quali è il resto della corte, cavalli, liofanti e giraffe; e per la cappella, in varj luoghi sparsi, profeti, sibille e vangelisti in atto di scrivere. Nella cupola, ovvero tribuna, feci quattro gran figure, che trattano delle lodi di Cristo, e della sua stirpe, e della Vergine: e questi sono Orfeo ed Omero con alcuni motti greci; Virgilio col motto: *Iam redit et virgo* ec., e Dante con questi versi:

> Tu se' colei, che l'umana natura
> Nobilitasti sì, che il suo fattore
> Non si sdegnò di farsi tua fattura;

con molte altre figure ed invenzioni, delle quali non accade altro dire. [2] Dopo, seguitandosi intanto di scrivere il detto libro e ridurlo a buon termine, [3] feci in San Francesco d'Arimini, all' altar maggiore, una tavola grande a olio, con un San Francesco che riceve da Cristo le stimate nel monte

[1] Notisi la mancanza di presunzione nel Vasari, e come egli candidamente confessi di aver sottoposto i suoi scritti alle altrui correzioni: ma questa confessione medesima prova, che queste Vite erano scritte da lui stesso, e solamente riviste dai suoi dotti amici; chè se la cosa fosse stata altramente, come avrebbe egli permesso che questo don Gian Matteo mettesse le mani sugli scritti di altra persona letterata?

[2] Questa è una delle più insigni tavole fatte dal Vasari, e che tuttavia in ottimo stato sussiste. Le pitture della cupola non si veggono più; poichè (dice il Piacenza), per essersi scrostate, furono coperte di bianco.

[3] Cioè di copiarlo in buona e nitida scrittura, e correggerlo.

della Vernia, ritratto dal vivo. Ma perchè quel monte è tutto di massi e pietre bigie, e similmente San Francesco ed il suo compagno si fanno bigi, finsi un sole, dentro al quale è Cristo con buon numero di Serafini; e così fu l'opera variata, ed il Santo con altre figure tutto lumeggiato dallo splendore di quel sole, ed il paese adombrato dalla varietà d'alcuni colori cangianti, che a molti non dispiacciono, [1] ed allora furono molto lodati dal cardinal Capodiferro, legato della Romagna. Condotto poi da Rimini a Ravenna, feci (come in altro luogo s'è detto) una tavola nella nuova chiesa della badía di Classi, dell'ordine di Camaldoli, dipignendovi un Cristo deposto di croce in grembo alla Nostra Donna. E nel medesimo tempo feci, per diversi amici, molti disegni, quadri ed altre opere minori; che sono tante e sì diverse, che a me sarebbe difficile il ricordarmi pur di qualche parte, ed a'lettori forse non grato udir tante minuzie.

XXXI. Intanto, essendosi fornita di murare la mia casa d'Arezzo, ed io tornatomi a casa, feci i disegni per dipignere la sala, tre camere e la facciata, quasi per mio spasso di quella state: nei quali disegni feci, fra l'altre cose, tutte le provincie e luoghi dove io aveva lavorato, quasi come portassino tributi (per guadagni che avea fatto con esso loro) a detta mia casa; ma nondimeno per allora non feci altro che il palco della sala, il quale è assai ricco di legnami, con tredici quadri grandi, dove sono gli Dei celesti, ed in quattro angoli i quattro tempi dell'anno, ignudi, i quali stanno a vedere un gran quadro che è in mezzo, dentro al quale sono, in figure grandi quanto il vivo, la Virtù che ha sotto i piedi l'Invidia, e, presa la Fortuna per i capelli, bastona l'una e l'altra; e quello che molto allora piacque, si fu, che in girando la sala attorno, ed essendo in mezzo la Fortuna, viene talvolta l'Invidia a esser sopra essa Fortuna e Virtù, e d'altra parte la Virtù sopra l'Invidia e Fortuna, sì come si vede che avviene spesse volte veramente. Dintorno nelle facciate sono la Copia, la Liberalità, la Sapienza, la Prudenza, la Fatica, l'Onore, ed altre cose simili; e sotto attorno girano

[1] Anche questo quadro è in buono stato, e sotto di esso, Giorgio scrisse il proprio nome. (*Piacenza*.)

storie di pittori antichi, di Apelle, di Zeusi, di Parrasio, di Protogene ed altri, con varj partimenti e minuzie che lascio per brevità. Feci ancora nel palco d'una camera di legname intagliato Abram in un gran tondo, di cui Dio benedice il seme e promette che moltiplicherà in infinito; ed in quattro quadri che a questo tondo sono intorno, feci la Pace, la Concordia, la Virtù e la Modestia. E perchè adorava sempre la memoria e le opere degli antichi, vedendo tralasciare il modo di colorire a tempera, mi venne voglia di risuscitare questo modo di dipignere, e la feci tutta a tempera; il qual modo per certo non merita d'essere affatto dispregiato, o tralasciato. Ed all'entrar della camera feci, quasi burlando, una sposa che ha in una mano un rastrello, col quale mostra avere rastrellato e portato seco quanto ha mai potuto dalla casa del padre; e nella mano che va innanzi, entrando in casa il marito, ha un torchio acceso, mostrando di portare, dove va, il fuoco che consuma e distrugge ogni cosa.

XXXII. Mentre che io mi stava così passando tempo, venuto l'anno 1548, don Giovan Benedetto da Mantoa, abate di Santa Fiore e Lucilla, monasterio de'monaci neri Cassinensi, dilettandosi infinitamente delle cose di pittura, ed essendo molto mio amico, mi pregò che io volessi fargli nella testa di un loro refettorio un cenacolo, o altra cosa simile: onde, risolutomi a compiacergli, andai pensando di farvi alcuna cosa fuor dell'uso comune; e così mi risolvei, insieme con quel buon Padre, a farvi le nozze della reina Ester con il re Assuero, e il tutto in una tavola a olio, lunga quindici braccia, ma prima metterla in sul luogo, e quivi poi lavorarla. Il qual modo (e lo posso io affermare che l'ho provato) è quello che si vorrebbe veramente tenere, a volere che avessono le pitture i suoi proprj e veri lumi; perciocchè, in fatti, il lavorare a basso, o in altro luogo che in sul proprio dove hanno da stare, fa mutare alle pitture i lumi, l'ombre e molte altre proprietà. In quest'opera, adunque, mi sforzai di mostrare maestà e grandezza, come ch'io non possa far giudizio se mi venne fatto o no: so bene che il tutto disposi in modo, che con assai bell'ordine si conoscono tutte le maniere de'serventi, paggi, scudieri, soldati della guardia,

bottiglieria, credenza, musici, ed un nano, ed ogni altra cosa che a reale e magnifico convito è richiesta. Vi si vede, fra gli altri, lo scalco condurre le vivande in tavola, accompagnato da buon numero di paggi vestiti a livrea, ed altri scudieri e serventi. Nelle teste della tavola, che è aovata, sono signori ed altri gran personaggi e cortigiani, che in piedi stanno, come s'usa, a vedere il convito. Il re Assuero, stando a mensa come re altero e innamorato, sta tutto appoggiato sopra il braccio sinistro, che porge una tazza di vino alla reina, ed in atto veramente regio ed onorato. In somma, se io avessi a credere quello che allora sentii dirne al popolo, e sento ancora da chiunque vede quest'opera, potrei credere di aver fatto qualcosa; ma io so da vantaggio come sta la bisogna, e quello che arei fatto se la mano avesse ubbidito a quello che io m'era concetto nell'idea: tuttavia vi misi (questo posso confessare liberamente) studio e diligenza.[1] Sopra l'opera viene, nel peduccio d'una volta, un Cristo che porge a quella regina una corona di fiori; e questo è fatto in fresco, e vi fu posto per accennare il concetto spirituale della istoria: per la quale si denotava che, repudiata l'antica sinagoga, Cristo sposava la nuova Chiesa dei suoi fedeli cristiani. Feci in questo medesimo tempo il ritratto di Luigi Guicciardini, fratello di messer Francesco che scrisse la Storia, per essermi detto messer Luigi amicissimo, ed avermi fatto quell'anno, come mio amorevole, comprare (essendo commessario d'Arezzo) una grandissima tenuta di terre, dette Frassineto, in Valdichiana; il che è stata la salute ed il maggior bene di casa mia, e sarà de'miei successori, si come spero, se non mancheranno a loro stessi: e il quale ritratto, che è appresso gli eredi di detto messer Luigi, si dice essere il migliore e più somigliante, d'infiniti che n'ho fatti. Nè de' ritratti fatti da me, che pur sono assai,[2] farò

[1] Questa grand' opera sussiste sempre, ed il refettorio serve adesso per alcune adunanze letterarie. Vedi la vita di Gio. Antonio Lappoli.—*Il contratto di questa grandiosa opera, che è tra le meno trascurate del Vasari, fu per la prima volta pubblicato dal Gaye, a pag. 377 del tom. II del suo *Carteggio inedito ec.*; e più correttamente dal sig. M. A. Gualandi nella Serie I, pag. 85, delle sue *Memorie originali italiane di Belle Arti.*

[2] È verissimo che il Vasari ha fatto parecchi ritratti; ed è altresì vero che

menzione alcuna, chè sarebbe cosa tediosa; e per dire il vero, me ne sono difeso, quanto ho potuto, di farne. Questo finito, dipinsi a fra Mariotto da Castiglione Aretino, per la chiesa di San Francesco di detta terra, in una tavola la Nostra Donna, Sant'Anna, San Francesco e San Salvestro. E nel medesimo tempo disegnai al cardinal di Monte, che poi fu papa Giulio III, molto mio padrone, il quale era allora legato di Bologna, l'ordine e pianta d'una gran coltivazione, che poi fu messa in opera a piè del Monte San Savino, sua patria; dove fui più volte, d'ordine di quel signore, che molto si dilettava di fabbricare.

XXXIII. Andato poi, finite che ebbi quest'opere, a Fiorenza, feci quella state, in un segno da portare a processione della compagnia di San Giovanni de'Peducci d'Arezzo, esso Santo che predica alle turbe da una banda, e dall'altra il medesimo che battezza Cristo: la qual pittura avendo, subito che fu finita, mandata nelle mie case d'Arezzo, perchè fusse consegnata agli uomini di detta compagnia, avvenne che, passando per Arezzo monsignor Giorgio cardinale d'Armignac, franzese, vide, nell'andare per altro a vedere la mia casa, il detto segno, ovvero stendardo; perchè, piaciutogli, fece ogni opera d'averlo, offerendo gran prezzo, per mandarlo al re di Francia: ma io non volli mancar di fede a chi me l'aveva fatto fare: perciocchè, sebbene molti dicevano che n'arei potuto fare un altro, non so se mi fusse venuto fatto così bene, e con pari diligenza. E non molto dopo feci per messer Annibale Caro, secondo che mi aveva richiesto molto innanzi per una sua lettera che è stampata,[1] in un quadro Adone che muore in grembo a Venere, secondo l'invenzione di Teocrito; la quale opera fu poi, e quasi contra mia voglia, condotta in Francia e data

in questi comparisce maggior di se stesso: e tal differenza nasce, credo io, dall'obbligo che aveva di tenere il vero davanti; onde non poteva tirar via di pratica come nelle grandi composizioni.

[1] Questa lettera è la seconda del tomo II delle *Pittoriche;* ed è anche tra quelle del Caro, vol. I, pag. 272. In fine di essa leggonsi alcune parole relative all'opera delle *Vite de' Pittori*, e sono queste: « Dell'altra opera vostra non accade che vi dica altro, poichè vi risolvete che la veggiamo insieme. In questo mezzo finitela di tutto quanto a voi; chè son certo vi arò poco altro da fare, che lodarla. »

a messer Albizzo del Bene, insieme con una Psiche che sta mirando con una lucerna Amore che dorme, e si sveglia avendolo cotto una favilla di essa lucerna: le quali tutte figure, ignude e grandi quanto il vivo, furono cagione che Alfonso di Tommaso Cambi, giovinetto allora bellissimo, letterato, virtuoso, e molto cortese e gentile, si fece ritrarre ignudo e tutto intero in persona d'uno Endimione, cacciatore amato dalla Luna; la cui candidezza, ed un paese all'intorno capriccioso, hanno il lume dalla chiarezza della luna, che fa nell'oscuro della notte una veduta assai propria e naturale; perciocchè io m'ingegnai con ogni diligenza di contraffare i colori proprj che suol dare il lume di quella bianca giallezza della luna alle cose che percuote. Dopo questo, dipinsi due quadri per mandare a Raugia; in uno la Nostra Donna, e nell'altro una Pietà: ed appresso a Francesco Botti, in un gran quadro, la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, e Giuseppo; il quale quadro, che io certo feci con quella diligenza che seppi maggiore, si portò seco in Ispagna.

XXXIV. Forniti questi lavori, andai l'anno medesimo a vedere il cardinale de' Monti a Bologna, dove era legato; e con esso dimorando alcuni giorni, oltre a molti altri ragionamenti, seppe così ben dire, e ciò con tante buone ragioni persuadermi, che io mi risolvei, stretto da lui, a far quello che insino allora non aveva voluto fare; cioè a pigliare moglie: e così tolsi, come egli volle, una figliuola di Francesco Bacci, nobile cittadino aretino.

XXXV. Tornato a Fiorenza, feci un gran quadro di Nostra Donna secondo un mio nuovo capriccio, e con più figure; il quale ebbe messer Bindo Altoviti, che perciò mi donò cento scudi d'oro, e lo condusse a Roma, dove è oggi nelle sue case.[1] Feci, oltre ciò, nel medesimo tempo molti altri quadri; come a messer Bernardetto de'Medici; a messer Bartolommeo Strada, fisico eccellente; ed a altri miei amici, che non accade ragionarne. Di que' giorni essendo morto Gismondo Martelli in Fiorenza, ed avendo lasciato per testamento che in San Lorenzo, alla cappella di quella nobile famiglia, si fa-

[1] Ai giorni del Bottari, la casa Altoviti non possedeva più alcuno dei quadri che il Vasari dice aver fatti per Bindo.

cesse una tavola con la Nostra Donna ed alcuni Santi, Luigi e Pandolfo Martelli, insieme con messer Cosimo Bartoli, miei amicissimi, mi ricercarono che io facessi la detta tavola. Ed avutone licenza dal signor duca Cosimo, patrone e primo operaio di quella chiesa, fui contento di farla, ma con facultà di potervi fare a mio capriccio alcuna cosa di San Gismondo, alludendo al nome di detto testatore; la quale convenzione fatta, mi ricordai avere inteso che Filippo di ser Brunellesco, architetto di quella chiesa, avea data quella forma a tutte le cappelle, acciò in ciascuna fusse fatta non una piccola tavola, ma alcuna storia o pittura grande che empiesse tutto quel vano. Perchè, disposto a volere in questa parte seguire la volontà ed ordine del Brunellesco, più guardando all' onore che al picciol guadagno che di quell' opera, destinata a far una tavola piccola e con poche figure, potea trarre, feci in una tavola larga braccia dieci ed alta tredici, la storia ovvero martirio di San Gismondo re, cioè quando egli, la moglie e due figliuoli furono gettati in un pozzo da un altro re, ovvero tiranno; e feci che l'ornamento di quella cappella, il quale è mezzo tondo, mi servisse per vano della porta d' un gran palazzo, rustica, per la quale si avesse la veduta del cortile quadro sostenuto da pilastri e colonne doriche; e finsi che per lo straforo di quella si vedesse nel mezzo un pozzo a otto facce, con salita intorno di gradi, per i quali salendo i ministri portassono a gettare detti due figliuoli nudi nel pozzo. Ed intorno nelle logge dipinsi popoli che stanno, da una parte, a vedere quell' orrendo spettacolo; e nell'altra, che è la sinistra, feci alcuni masnadieri, i quali avendo presa con fierezza la moglie del re, la portano verso il pozzo per farla morire. E in sulla porta principale feci un gruppo di soldati che legano San Gismondo; il quale, con attitudine relassata e paziente, mostra patir ben volentieri quella morte e martirio, e sta mirando in aria quattro Angeli che gli mostrano le palme e corone del martirio suo, della moglie e de' figliuoli, la qual cosa pare che tutto il riconforti e consoli. Mi sforzai similmente di mostrare la crudeltà e fierezza dell' empio tiranno, che sta in sul pian del cortile di sopra a vedere quella sua vendetta e la morte di

San Gismondo. Insomma, quanto in me fu, feci ogni opera che in tutte le figure fussero, più che si può, i proprj affetti, e convenienti attitudini, e fierezze, e tutto quello che si richiedeva; il che quanto mi riuscisse, lascierò ad altri farne giudizio. Dirò bene, che io vi misi quanto potei e seppi di studio, fatica e diligenza.[1]

XXXVI. Intanto, desiderando il signor duca Cosimo che il libro delle Vite, già condotto quasi al fine con quella maggior diligenza che a me era stato possibile, e con l'aiuto d'alcuni miei amici, si desse fuori ed alle stampe, lo diedi a Lorenzo Torrentino impressor ducale, e così fu cominciato a stamparsi. Ma non erano anche finite le Teoriche,[2] quando essendo morto papa Paolo III, cominciai a dubitare d'avermi a partire di Fiorenza, prima che detto libro fusse finito di stampare. Perciocchè, andando io fuor di Fiorenza ad incontrare il cardinal di Monte che passava per andare al conclave, non gli ebbi sì tosto fatto riverenza e alquanto ragionato, che mi disse: Io vo a Roma, ed al sicuro sarò papa. Spedisciti, se hai che fare, e subito avuto la nuova, vientene a Roma senza aspettare altri avvisi, o d'essere chiamato. Nè fu vano cotal pronostico, però che, essendo quel carnovale in Arezzo, e dandosi ordine a certe feste e mascherate, venne nuova che il detto cardinale era diventato Giulio III. Perchè, montato subito a cavallo, venni a Fiorenza, donde, sollecitato dal duca, andai a Roma per esservi alla coronazione di detto nuovo pontefice, ed al fare dell'apparato. E così giunto in Roma, e scavalcato a casa messer Bindo, andai a far reverenza e baciare il piè a Sua Santità. Il che fatto, le prime parole che mi disse, furono il ricordarmi che quello che mi aveva di sè pronosticato non era stato vano. Poi, dunque, che fu coronato e quietato alquanto, la prima cosa che volle si facesse, si fu sodisfare a un obbligo che aveva alla memoria di messer Antonio, vecchio e primo cardinal di Monte, d'una sepoltura da farsi a San Piero a Montorio; della quale fatti i modelli e

[1] Da questa tavola andò via a poco a poco il colore, e rimase scoperta la tela; onde nel 1711 fu levata, e fattovi un altare secondo l'uso di quel tempo, ove ne fu posta un'altra coll' Assunzione di Nostra Signora.

[2] Cioè la *Introduzione alle tre arti del Disegno*, dove spiega le teoric della Architettura, della Scultura e della Pittura.

disegni, fu condotta di marmo, come in altro luogo s'è detto pienamente:[1] ed intanto io feci la tavola di quella cappella, dove dipinsi la conversione di San Paolo; ma, per variare da quello che aveva fatto il Buonarroto nella Paolina, feci San Paolo, come egli scrive, giovane, che già cascato da cavallo è condotto dai soldati ad Anania, cieco, dal quale per imposizione delle mani riceve il lume degli occhi perduto, ed è battezzato. Nella quale opera, o per la strettezza del luogo, o altro che ne fusse cagione, non sodisfeci interamente a me stesso; se bene forse ad altri non dispiacque, ed in particolare a Michelagnolo. Feci similmente a quel pontefice un'altra tavola per una cappella del palazzo; ma questa, per le cagioni dette altra volta,[2] fu da me condotta in Arezzo, e posta in Pieve all'altar maggiore.[3] Ma quando nè in questa, nè in quella già detta di San Piero a Montorio, io non avessi pienamente sodisfatto nè a me nè ad altri, non sarebbe gran fatto; imperocchè, bisognandomi essere continuamente alla voglia di quel pontefice, era sempre in moto, ovvero occupato in far disegni d' architettura, e massimamente essendo io stato il primo che disegnasse e facesse tutta l' invenzione della vigna Julia, che egli fece fare con spesa incredibile; la quale, se bene fu poi da altri eseguita, io fui nondimeno quegli che misi sempre in disegno i capricci del papa, che poi si diedero a rivedere e correggere a Michelagnolo: e Iacopo Barozzi da Vignola finì con molti suoi disegni le stanze, sale ed altri molti ornamenti di quel luogo; ma la fonte bassa fu d'ordine mio, e dell'Ammannato, che poi vi restò, e fece la loggia che è sopra la fonte. Ma in quell' opera non si poteva mostrare quello che altri sapesse, nè far alcuna cosa pel verso; perocchè venivano di mano in mano a quel papa nuovi capricci, i quali bisognava metter in esecuzione,[4] secondo che ordinava giornalmente messer Pier Giovanni Aliotti vescovo

[1] * Cioè nella Vita di Simone Mosca, del Buonarroti e di Iacopo Sansovino. La tavola della cappella esiste tuttavia.

[2] Nella Vita di Cecchin Salviati.

[3] * Questa tavola rappresenta la vocazione di San Pietro, e forma la parte anteriore di detto altare. Vedi la Vita di Pietro Laurati.

[4] L'esteriore di questo edifizio non manca di una certa elegante proporzione; ma nell'interno, le deformità che vi sono, confermano ciò che ha detto il Vasari.

di Forlì.[1] In quel mentre, bisognandomi, l'anno 1550, venire per altro a Fiorenza ben due volte, la prima finii la tavola di San Gismondo; la quale venne il duca a vedere in casa messer Ottaviano de'Medici, dove la lavorai; e gli piacque di sorte, che mi disse, finite le cose di Roma, me ne venissi a Fiorenza al suo servizio, dove mi sarebbe ordinato quello avessi da fare.

XXXVII. Tornato dunque a Roma, e dato fine alle dette opere cominciate, e fatta una tavola, all'altar maggiore della compagnia della Misericordia, di un San Giovanni decollato, assai diverso dagli altri che si fanno comunemente[2] (la quale posi su l'anno 1553), me ne volea tornare. Ma fui forzato, non potendogli mancare, a fare a messer Bindo Altoviti due logge grandissime di stucchi ed a fresco: una delle quali dipinsi alla sua vigna con nuova architettura, perchè essendo la loggia tanto grande che non si poteva senza pericolo girarvi le volte, le feci fare con armadure di legname, e di stoie di canne, sopra le quali si lavorò di stucco e dipinse a fresco, come se fussero di muraglia, e per tale appariscono e son credute da chiunque le vede, e son rette da molti ornamenti di colonne di mischio, antiche e rare:[3] e l'altra, nel terreno della sua casa in Ponte, piena di storie a fresco. E dopo, per lo palco di un' anticamera, quattro quadri grandi a olio delle quattro stagioni dell'anno; e questi finiti, fui forzato ritrarre per Andrea della Fonte, mio amicissimo, una sua donna di naturale; e con esso gli diedi un quadro grande d' un Cristo che porta la croce, con figure naturali, il quale aveva fatto per un parente del papa, al quale non mi tornò poi bene di donarlo. Al vescovo di Vasona feci un Cristo morto, tenuto da Nicodemo e da due Angeli; ed a Pierantonio Bandini una Natività di Cristo, col lume della notte e con varia invenzione.

XXXVIII. Mentre io faceva quest' opere, e stava pure a vedere quello che il papa disegnasse di fare, vidi finalmente

[1] Chiamato da Michelangelo, *il Tantecose*.

[2] * Questa tavola esiste sempre in questa chiesa.

[3] Il Baglioni non ha inteso questo luogo, dicendo, a pag. 13, che dipinse una bellissima vista di colonnati, quando le pitture sono tutte di figura, senza architettura; e le colonne, nominate dal Vasari, sono di marmo. (*Bottari*.)

che poco si poteva da lui sperare, e che invano si faticava in servirlo: perchè, nonostante che io avessi già fatto i cartoni per dipignere a fresco la loggia che è sopra la fonte di detta vigna, mi risolvei a volere per ogni modo venire a servire il duca di Fiorenza; massimamente essendo a ciò fare sollecitato da messer Averardo Serristori e dal vescovo de' Ricasoli, ambasciatori in Roma di Sua Eccellenza, e con lettere da messer Sforza Almeni, suo coppiere e primo cameriere. Essendo dunque trasferitomi in Arezzo, per di lì venirmene a Fiorenza, fui forzato fare a monsignor Minerbetti, vescovo di quella città, come a mio signore ed amicissimo, in un quadro grande quanto il vivo, la Pacienza, in quel modo che poi se n'è servito per impresa e riverso della sua medaglia il signor Ercole duca di Ferrara:[1] la quale opera finita, venni a baciar la mano al signor duca Cosimo, dal quale fui per sua benignità veduto ben volentieri; ed intanto che s'andò pensando a che primamente io dovessi por mano, feci fare a Cristofano Gherardi dal Borgo, con miei disegni, la facciata di messer Sforza Almeni, di chiaroscuro, in quel modo e con quelle invenzioni che si son dette in altro luogo distesamente.[2] E perchè in quel tempo mi trovavo essere de' signori priori della città di Arezzo, ofizio che governa la città, fui con lettere del signor duca chiamato al suo servizio, ed assoluto da quell' obbligo: e venuto a Fiorenza, trovai che Sua Eccellenza aveva cominciato quell' anno a murare quell'appartamento del suo palazzo, che è verso la piazza del Grano,[3] con ordine del Tasso intagliatore, ed allora architetto del palazzo; ma era stato posto il tetto tanto basso, che tutte quelle stanze avevano poco sfogo, ed erano nane affatto. Ma, perchè l' alzare i cavalli ed il

[1] *Questa figura, della quale fece la invenzione col consiglio di Michelangelo e del Caro, è descritta dal Vasari nella prima delle quattro lettere scritte a monsignor Minerbetti, ch'è la XIX della citata edizione. Nelle medaglie, tra di bronzo e d'argento, del duca Ercole II, vi è aggiunto il motto: *Superanda omnis fortuna.*

[2] *Nella vita di Cristoforo Gherardi, sopra i disegni di questa facciata, sono quattro lettere a Sforza Almeni, dalla XXVII alla XXX, nella citata edizione. La casa Almeni era in via de'Servi, al canto del Castellaccio. Le pitture sono tutte perite.

[3] *Abbenchè fino dal 5 febbraio 1549 Cosimo I avesse di già comperato dalla famiglia Pitti il palazzo di questo nome, per il prezzo di fiorini 9000, non essendo compiuta la fabbrica, seguitò ancora per altri anni ad abitare il Palazzo Vecchio, del quale come assoluto signore avea preso possesso nel 1540.

tetto era cosa lunga, consigliai che si facesse uno spartimento e ricinto di travi, con sfondati grandi di braccia due e mezzo fra i cavalli del tetto, e con ordine di mensole per lo ritto, che facessono fregiatura circa a due braccia sopra le travi: la qual cosa piacendo molto a Sua Eccellenza, diede ordine subito che così si facesse, e che il Tasso lavorasse i legnami ed i quadri dentro i quali si aveva a dipignere la genealogía degli Dei, per poi seguitare l' altre stanze.

XXXIX. Mentre, dunque, che si lavoravano i legnami di detti palchi, avuto licenza dal duca, andai a starmi due mesi fra Arezzo e Cortona, parte per dar fine ad alcuni miei bisogni, e parte per fornire un lavoro in fresco cominciato in Cortona nelle facciate e volta della compagnia del Gesù; nel qual luogo feci tre istorie della vita di Gesù Cristo, e tutti i sacrificj stati fatti a Dio nel Vecchio Testamento, da Caino ed Abel infino a Neemia profeta; dove anche, in quel mentre, accomodai di modelli e disegni la fabbrica della Madonna Nuova fuor della città. La quale opera del Gesù finita, tornai a Fiorenza con tutta la famiglia, l'anno 1555, al servizio del duca Cosimo: dove cominciai e finii i quadri e le facciate ed il palco di detta sala di sopra, chiamata degli Elementi, facendo nei quadri, che sono undici, la castrazione di Cielo[1] per l'aria; ed in un terrazzo accanto a detta sala, feci nel palco i fatti di Saturno e di Opi; e poi nel palco d'un'altra camera grande, tutte le cose di Cerere e Proserpina. In una camera maggiore, che è allato a questa, similmente nel palco, che è ricchissimo, istorie della dea Berecintia e di Cibele, col suo trionfo, e le quattro stagioni, e nelle facce tutti e' dodici mesi. Nel palco di un' altra, non così ricca, il nascimento di Giove, il suo essere nutrito dalla capra Amaltea, col rimanente dell' altre cose di lui più segnalate. In un altro terrazzo a canto alla medesima stanza, molto ornato di pietre e di stucchi, altre cose di Giove e Giunone. E finalmente, nella camera che segue, il nascere d'Ercole, con tutte le sue fatiche; e quello che non si potè mettere nel palco, si mise nelle fregiature di ciascuna stanza, o si è messo ne' panni d' arazzo, che il signor

[1] Intendi: la mutilazione di Urano, operata dai Titani suoi figliuoli, ad eccitamento della Terra loro madre.

duca ha fatto tessere con miei cartoni a ciascuna stanza, corrispondenti alle pitture delle facciate in alto. Non dirò delle grottesche, ornamenti e pitture di scale, nè altre molte minuzie fatte di mia mano in quello apparato di stanze; perchè, oltre che spero che se n' abbia a fare altra volta più lungo ragionamento, le può vedere ciascuno a sua voglia e darne giudizio. Mentre di sopra si dipignevano quelle stanze, si murarono l' altre, che sono in sul piano della sala maggiore, e rispondono a queste per dirittura a piombo, con gran comodi di scale pubbliche e secrete, che vanno dalle più alte alle più basse abitazioni del palazzo.

XL. Morto intanto il Tasso, il duca, che aveva grandissima voglia che quel palazzo (stato murato a caso, ed in più volte in diversi tempi, e più a comodo degli ufiziali che con alcuno buon ordine) si correggesse, si risolvè a volere che per ogni modo, secondo che possibile era, si rassettasse, e la sala grande col tempo si dipignesse, ed il Bandinello seguitasse la cominciata udienza. Per, dunque, accordare tutto il palazzo insieme, cioè il fatto con quello che s'aveva da fare, mi ordinò che io facessi più piante e disegni; e finalmente, secondo che alcune gli erano piaciute, un modello di legname, per meglio potere a suo senno andare accomodando tutti gli appartamenti, e dirizzare e mutar le scale vecchie, che gli parevano erte, mal considerate e cattive. Alla qual cosa, ancorchè impresa difficile e sopra le forze mi paresse, misi mano; e condussi, come seppi il meglio, un grandissimo modello, che è oggi appresso Sua Eccellenza, più per ubbidirla, che con speranza che m' avesse da riuscire: il qual modello, finito che fu, o fusse sua o mia ventura, o il disiderio grandissimo che io aveva di sodisfare, gli piacque molto. Perchè, dato mano a murare, a poco a poco si è condotto, facendo ora una cosa e quando un'altra, al termine che si vede.[1] Ed intanto che si fece il rimanente, condussi, con ricchissimo lavoro di stucchi in varj sparti-

[1] Tra i lavori d'architettura fatti a questo palazzo col disegno e la direzione del Vasari, l'architetto Piacenza loda particolarmente l'agevolezza delle scale, dicendo: « Prima si arriva al più alto del palazzo, che altri si accorga di essere » asceso. »

menti, le prime otto stanze nuove, che sono in sul piano della gran sala, fra salotti, camere ed una cappella, con varie pitture ed infiniti ritratti di naturale, che vengono nelle istorie, cominciando da Cosimo vecchio, e chiamando ciascuna stanza dal nome d'alcuno disceso da lui, grande e famoso.

XLI. In una, adunque, sono l'azioni del detto Cosimo più notabili, e quelle virtù che più furono sue proprie, ed i suoi maggiori amici e servitori, col ritratto de' figliuoli, tutti di naturale. E così sono, insomma, quella di Lorenzo vecchio; quella di papa Leone suo figliuolo; quella di papa Clemente; quella del signor Giovanni, padre di sì gran duca; quella di esso signor duca Cosimo.[1] Nella cappella è un bellissimo e gran quadro di mano di Raffaello da Urbino,[2] in mezzo a San Cosimo e Damiano, mie pitture, nei quali è detta cappella intitolata. Così delle stanze poi di sopra dipinte alla signora duchessa Leonora (che sono quattro), sono azioni di donne illustri greche, ebree, latine e toscane; a ciascuna camera una di queste. Perchè, oltre che altrove n' ho ragionato, se ne dirà pienamente nel Dialogo che tosto daremo in luce, come s'è detto;[3] chè il tutto qui raccontare sarebbe stato troppo lungo. Delle quali mie fatiche, ancora che continue, difficili e grandi, ne fui dalla magnanima liberalità di sì gran duca, oltre alle provvisioni, grandemente e largamente rimunerato con donativi, e di case onorate e comode in Fiorenza ed in villa, perchè io potessi più agiatamente servirlo; oltre che nella patria mia d'Arezzo mi ha onorato del supremo magistrato del gonfaloniere, ed altri uffizj, con facultà che io possa sostituire in quegli un de' cittadini di quel luogo; senza che a ser Piero mio fratello ha dato in Fiorenza uffizj d'utile, e parimente a' miei parenti d'Arezzo favori ec-

[1] Le pitture qui descritte sussistono.

[2] * È la Santa Famiglia detta la *Madonna dell'Impannata*, che si conserva nella R. Galleria de' Pitti.

[3] * I Ragionamenti in dialogo sopra le pitture di Palazzo Vecchio, furono stampati per la prima volta, dopo la morte del Vasari, nell'anno 1588 per cura del suo nipote; poi ne furono fatte più edizioni, e tra le altre noteremo quella che è nella edizione di tutte le opere del Vasari fatta dal Passigli in Firenze l'anno 1832-38.

cessivi: là dove io non sarò mai, per le tante amorevolezze, sazio di confessar l'obbligo che io tengo con questo signore.

XLII. E tornando all'opere mie, dico che pensò questo eccellentissimo signore di mettere ad esecuzione un pensiero, avuto già gran tempo, di dipignere la sala grande, concetto degno dell'altezza e profondità dell'ingegno suo; nè so se, come dicea, credo, burlando meco,[1] perchè pensava certo che io ne caverei le mani, ed a'di suoi la vederebbe finita, o pur fusse qualche altro suo segreto, e (come sono stati tutti i suoi) prudentissimo giudizio. L'effetto insomma fu, che mi commesse che si alzasse i cavalli ed il tetto, più di quel che egli era, braccia tredici, e si facesse il palco di legname, e si mettesse d'oro e dipignesse pien di storie a olio: impresa grandissima, importantissima, e se non sopra l'animo, forse sopra le forze mie;[2] ma, o che la fede di quel signore, e la buona fortuna che egli ha in tutte le cose, mi facesse da più di quel che io sono, o che la speranza e l'occasione di sì bel suggetto mi agevolasse molto di facultà, o che (e questo dovevo preporre a ogni altra cosa) la grazia di Dio mi somministrasse le forze, io la presi, e, come si è veduto, la condussi, contra l'opinione di molti, in manco tempo, non solo che io avevo promesso e che meritava l'opera, ma nè anche io pensassi, o pensasse mai Sua Eccellenza illustrissima. Ben mi penso che ne venisse maravigliata e sodisfattissima, perchè venne fatta al maggior bisogno ed alla più bella occasione che gli potesse occorrere: e questa fu (acciò si sappia la cagione di tanta sollecitudine), che avendo prescritto il maritaggio che si trattava dello illustrissimo principe nostro con la figliuola del passato imperatore, e sorella del presente,[3] mi parve debito mio far ogni sforzo, che in tempo ed occasione di tanta festa, questa, che era la principale stanza del palazzo, e dove

[1] * Vizio di costrutto, da correggere: *nè so se dicea burlando meco (come credo); perchè ec.*

[2] Questa è la sala che doveva esser dipinta da Leonardo da Vinci e da Michelangelo, e che doveva avere eziandio una bellissima tavola di fra Bartolommeo. Le pitture dal Vasari ivi fatte, si conservano perfettamente. Quelle a olio nei partimenti della soffitta, sono stimate più delle altre a fresco delle pareti.

[3] * Il principe Francesco, sposo dell'arciduchessa d'Austria, sorella dell'imperatore Massimiliano.

si avevano a far gli atti più importanti, si potesse godere. E qui lascierò pensare, non solo a chi è dell'arte, ma a chi è fuora ancora, pur che abbia veduto, la grandezza e varietà di quell'opera: la quale occasione terribilissima e grande doverà scusarmi, se io non avessi per cotal fretta satisfatto pienamente, in una varietà così grande di guerre in terra ed in mare, espugnazioni di città, batterie, assalti, scaramucce, edificazioni di città, consigli pubblici, cerimonie antiche e moderne, trionfi, e tante altre cose, che, non che altro, gli schizzi, disegni e cartoni di tanta opera richiedevano lunghissimo tempo: per non dir nulla de' corpi ignudi, nei quali consiste la perfezione delle nostre arti; nè de' paesi, dove furono fatte le dette cose dipinte, i quali ho tutti avuto a ritrarre di naturale in sul luogo e sito proprio; sì come ancora ho fatto molti capitani, generali, soldati, ed altri capi che furono in quelle imprese che ho dipinto. Ed insomma, ardirò dire, che ho avuto occasione di fare in detto palco quasi tutto quello che può credere pensiero e concetto d'uomo: varietà di corpi, visi, vestimenti, abbigliamenti, celate, elmi, corazze, acconciature di capi diverse, cavalli, fornimenti, barde, artiglierie d'ogni sorte, navigazioni, tempeste, piogge, nevate, e tante altre cose che io non basto a ricordarmene. Ma chi vede quest'opera, può agevolmente immaginarsi quante fatiche e quante vigilie abbia sopportato in fare, con quanto studio ho potuto maggiore, circa quaranta storie grandi, ed alcune di loro in quadri di braccia dieci per ogni verso, con figure grandissime, e in tutte le maniere. E se bene mi hanno alcuni de'giovani miei creati aiutato, mi hanno alcuna volta fatto comodo ed alcuna no; perciocchè ho avuto talora, come sanno essi, a rifare ogni cosa di mia mano, e tutta ricoprire la tavola, perchè sia d' una medesima maniera. Le quali storie, dico, trattano delle cose di Fiorenza dalla sua edificazione insino a oggi, la divisione in quartieri, le città sottoposte, nemici superati, città soggiogate, ed in ultimo il principio e fine della guerra di Pisa da uno de' lati, e dall' altro il principio similmente e fine di quella di Siena; una dal governo popolare condotta ed ottenuta nello spazio di quattordici anni, e l' altra dal duca in quattordici mesi: come si vedrà, oltre

quello che è nel palco e sarà nelle facciate, che sono ottanta braccia lunghe ciascuna ed alte venti, che tuttavia vo dipignendo a fresco, per poi anco di ciò poter ragionare in detto Dialogo.

XLIII. Il che tutto ho voluto dire infin qui, non per altro che per mostrare con quanta fatica mi sono adoperato ed adopero tuttavia nelle cose dell'arte, e con quante giuste cagioni potrei scusarmi, dove in alcuna avessi (che credo avere in molte) mancato. Aggiugnerò anco, che quasi nel medesimo tempo ebbi carico di disegnare tutti gli archi da mostrarsi a Sua Eccellenza per determinare l'ordine tutto, e poi mettere gran parte in opera, e far finire il già detto grandissimo apparato fatto in Fiorenza per le nozze del signor principe illustrissimo; di far fare con miei disegni, in dieci quadri, alti braccia quattordici l'uno ed undici larghi, tutte le piazze delle città principali del dominio, tirate in prospettiva, con i loro primi edificatori ed insegne, oltre di far finire la testa di detta sala cominciata dal Bandinello; di far fare nell'altra una scena, la maggiore e più ricca che fusse da altri fatta mai; e finalmente di condurre le scale principali di quel palazzo, i loro ricetti, ed il cortile e colonne, in quel modo che sa ognuno e che si è detto di sopra, con quindici città dell'imperio e del Tirolo,[1] ritratte di naturale in tanti quadri.

XLIV. Non è anche stato poco il tempo che ne' medesimi tempi ho messo in tirare innanzi, da che prima la cominciai, la loggia e grandissima fabbrica de' Magistrati, che volta sul fiume d'Arno: della quale non ho mai fatto murare altra cosa più difficile nè più pericolosa, per essere fondata in sul fiume, e quasi in aria;[2] ma era necessaria, oltre all'altre cagioni, per appiccarvi, come si è fatto, il

[1] *Sono: Iterzing, Hall, Neustadt, Costanza, Ebersdorf, Inspruck, Vienna, Presburgo, Lintz, Friburgo (di Bisgravia), Gratz, Klosterneubourg, Stein, Passavia e Praga.

[2] Vuolsi che questo sia uno dei più belli edifizj architettati dal Vasari; e certamente è uno dei più vaghi della città di Firenze. —*Intorno a questa loggia e fabbrica, oggi comunemente detta gli *Ufizj*, molto importanti lettere del Vasari stesso e d'altri furono pubblicate dal Gaye nel tomo III del suo *Carteggio*, pag. 55 e seg.

gran corridore, che attraversando il fiume va dal palazzo ducale al palazzo e giardino de' Pitti: il quale corridore fu condotto in cinque mesi con mio ordine e disegno, ancorchè sia opera da pensare che non potesse condursi in meno di cinque anni. Oltre che anco fu mia cura il far rifare, per le medesime nozze, ed accrescere nella tribuna maggiore di Santo Spirito, i nuovi ingegni della festa che già si faceva in San Felice in Piazza: il che tutto fu ridotto a quella perfezione che si poteva maggiore; onde non si corrono più di que' pericoli che già si facevano in detta festa. È stata similmente mia cura l'opera del palazzo e chiesa de' cavalieri di San Stefano in Pisa;[1] e la tribuna, o vero cupola, della Madonna dell'Umiltà in Pistoia, che è opera importantissima.[2] Di che tutto, senza scusare la mia imperfezione, la quale conosco da vantaggio, se cosa ho fatto di buono, rendo infinite grazie a Dio; dal quale spero avere anco tanto d'aiuto, che io vedrò, quando che sia finita, la terribile impresa delle dette facciate della sala con piena sodisfazione de' miei signori, che già per ispazio di tredici anni mi hanno dato occasione di grandissime cose, con mio onore ed utile, operare, per poi, come stracco, logoro ed invecchiato, riposarmi. E se le cose dette per la più parte ho fatto con qualche fretta e prestezza, per diverse cagioni, questa spero io di fare con mio comodo; poichè il signor duca si contenta che io non la corra, ma la faccia con agio, dandomi tutti quei riposi e quelle ricreazioni che io medesimo so di disiderare. Onde l'anno passato, essendo stracco per le molte opere sopraddette, mi diede licenza che io potessi alcuni mesi andare a spasso.

XLV. Perchè, messomi in viaggio, cercai poco meno che tutta Italia, rivedendo infiniti amici e miei signori, e l'opere di diversi eccellenti artefici, come ho detto di sopra ad altro proposito.[3] In ultimo, essendo in Roma per tornarmene a

[1] * Il duca Cosimo aveva in animo di spenderci 15000 scudi; ma il Vasari trovò il modo di far quel tanto che facea di bisogno con soli 3000; e il duca l'approvò. Gaye, III, 63.

[2] Ne parla in fine alla vita di Bramante, allorchè dà notizie di Ventura Vitoni pistoiese.

[3] Dice in più luoghi, che in questo viaggio raccolse notizie per la se-

Fiorenza, nel baciare i piedi al santissimo e beatissimo papa Pio V, mi commise che io gli facessi in Fiorenza una tavola per mandarla al suo convento e chiesa del Bosco, ch' egli faceva tuttavia edificare nella sua patria, vicino ad Alessandria della Paglia. Tornato dunque a Fiorenza, e per averlomi Sua Santità comandato, e per le molte amorevolezze fattemi, gli feci, si come aveva commessomi, in una tavola l' adorazione de' Magi: la quale come seppe essere stata da me condotta a fine, mi fece intendere che, per sua contentezza e per conferirmi alcuni suoi pensieri, io andassi con la detta tavola a Roma; ma sopra tutto per discorrere sopra la fabbrica di San Pietro, la quale mostra di avere a cuore sommamente. Messomi dunque a ordine con cento scudi che perciò mi mandò, e mandata innanzi la tavola, andai a Roma;[1] dove, poi che fui dimorato un mese, ed avuti molti ragionamenti con Sua Santità, e consigliatolo a non permettere che s'alterasse l'ordine del Buonarroto nella fabbrica di San Pietro, e fatti alcuni disegni, mi ordinò che io facessi per l'altar maggiore della detta sua chiesa del Bosco, non una tavola come s'usa comunemente, ma una macchina grandissima, quasi a guisa d'arco trionfale,[2] con due tavole grandi, una dinanzi ed una di dietro, ed in pezzi minori circa trenta storie piene di molte figure, che tutte sono a bonissimo termine condotte.[3] Nel qual tempo ottenni graziosamente da Sua Santità (mandandomi con infinita amorevolezza e favore le bolle spedite gratis) la erezione d'una cappella e decanato nella Pieve d'Arezzo, che è la cap-

conda edizione di queste Vite, che fin d'allora erasi proposto d'ampliare considerabilmente.

[1] *Giorgio arrivò a Roma gli ultimi di febbraio del 1567; e il papa veduta la tavola, la lodò. Ebbe ancora commissione di vedere, oltre le cose della fabbrica di S. Pietro, *che cominciavano a storpialla* e farvi *qualche errore*, ancora ponte Sisto, ch' era indebolito nelle pile e minacciava rovina. Vedi Gaye, tom. III, 233.

[2] *Questa macchina grandissima più non esiste.

[3] *In una di queste tavole vi dipingeva il Giudizio Universale, il quale dipinto si vede tuttavia nel coro della citata chiesa di Santa Croce del Bosco dei PP. Predicatori, e ne è altresì menzione in una sua lettera del 13 marzo 1567 al principe Francesco. Di essa torna a parlare anche in due altre lettere, una al Concino, l'altra allo stesso principe Francesco, del mese e anno medesimo. Vedi Gaye, tom. III, pag. 237, 239, 241.

pella maggiore di detta Pieve, con mio padronato e della casa mia, dotata da me e da mia mano dipinta ed offerta alla bontà divina, per una ricognizione (ancorchè minima sia) del grande obbligo che ho con Sua Maestà per infinite grazie e benefizj che s'è degnato farmi. La tavola della quale, nella forma, è molto simile alla detta di sopra: il che è stato anche cagione in parte di ridurlami a memoria, perchè è isolata, ed ha similmente due tavole, una già tocca di sopra,[1] nella parte dinanzi, e una, della istoria di San Giorgio, di dietro, messe in mezzo da quadri con certi Santi, e sotto in quadretti minori l'istorie loro,[2] che di quanto è sotto l'altare in una bellissima tomba i corpi loro con altre reliquie principali della città.[3] Nel mezzo viene un tabernacolo assai bene accomodato per il Sacramento, perchè corrisponde all'uno e l'altro altare, abbellito di storie del vecchio e nuovo Testamento, tutte a proposito di quel misterio, come in parte s'è ragionato altrove.

XLVI. Mi era anche scordato di dire, che l'anno innanzi, quando andai la prima volta a baciargli i piedi, feci la via di Perugia, per mettere a suo luogo tre gran tavole, fatte ai monaci neri di San Piero in quella città, per un loro refettorio. In una, cioè quella del mezzo, sono le nozze di Cana Galilea, nelle quali Cristo fece il miracolo di convertire l'acqua in vino; nella seconda da man destra è Eliseo profeta, che fa diventar dolce con la farina l'amarissima olla, i cibi della quale, guasti dalle coloquinte, i suoi profeti non potevano mangiare;[4] e nella terza è San Benedetto, al quale annunziando un converso in tempo di grandissima carestia, e quando appunto mancava da vivere ai

[1] Cioè: già nominata di sopra; ed è quella fatta in Roma per commissione di Giulio III, e che, per non gli essere stata pagata, Pio IV gliela fece restituire, come si leggerà nella Vita del Salviati. Vedi anche la Vita di Pietro Laurati.

[2] * Tutta questa macchina si conserva tuttavia; ed è, massime la tavola del San Giorgio, tra le opere più diligenti e castigate del Vasari. Nella predella di questo altare vi dipinse ancora i ritratti delle persone della sua famiglia, che nomina in fine della Vita di Lazzaro Vasari.

[3] * Questa sintassi non dà senso chiaro; forse debbe intendersi: *chè(perchè) sotto l'altare è in una bellissima tomba i corpi loro,* cioè de' Santi sopra dipinti.

[4] È adesso in chiesa nella cappella del SS. Sacramento. In questa tavola fecevi il proprio ritratto.

suoi monaci, che sono arrivati alcuni camelli carichi di farina alla porta, e' vede che gli Angeli di Dio gli conducevano miracolosamente grandissima quantità di farina. Alla signora Gentilina, madre del signor Chiappino e signor Paolo Vitelli, dipinsi in Fiorenza, e di lì la mandai a Città di Castello, una gran tavola, in cui è la coronazione di Nostra Donna, in alto un ballo d'Angeli, ed a basso molte figure maggiori del vivo; la qual tavola fu posta in San Francesco di detta città.[1] Per la chiesa del Poggio a Caiano, villa del signor duca, feci in una tavola Cristo morto in grembo alla Madre, San Cosimo e San Damiano che lo contemplano, ed un Angelo in aria che piangendo mostra i misteri della Passione di esso nostro Salvatore. E nella chiesa del Carmine di Fiorenza, fu posta, quasi ne' medesimi giorni, una tavola di mia mano nella cappella di Matteo e Simon Botti, miei amicissimi; nella quale è Cristo crocifisso, la Nostra Donna, San Giovanni e la Maddalena che piangono.[2] Dopo, a Iacopo Capponi feci, per mandare in Francia, due gran quadri; in uno è la Primavera, e nell'altro l'Autunno, con figure grandi e nuove invenzioni; ed in un altro quadro maggiore, un Cristo morto, sostenuto da due Angeli, e Dio Padre in alto. Alle monache di Santa Maria Novella d'Arezzo mandai, pur di que' giorni o poco avanti, una tavola, dentro la quale è la Vergine annunziata dall'Angelo,[3] e dagli lati due Santi; ed alle monache di Luco di Mugello, dell'ordine di Camaldoli, un'altra tavola, che è nel loro coro di dentro, dove è Cristo crocifisso, la Nostra Donna, San Giovanni e Maria Maddalena.

XLVII. A Luca Torrigiani, molto mio amorevolissimo e domestico, il quale desiderando, fra molte cose che ha dell' arte nostra, avere una pittura di mia mano propria, per tenerla appresso di sè, gli feci in un gran quadro Venere ignuda con le tre Grazie attorno, che una gli acconcia il capo, l'al-

[1] * È tuttora in quella chiesa.

[2] Sussiste sempre in detta chiesa; ed è descritta e lodata dal Bocchi nelle *Bellezze di Firenze*.

[3] Si conserva presentemente nel R. Museo di Parigi, dove fu spedita nel 1813.

tra gli tiene lo specchio, e l'altra versa acqua in un vaso per lavarla: la qual pittura m' ingegnai condurla col maggiore studio e diligenza che io potei, sì per contentare non meno l'animo mio, che quello di sì caro e dolce amico. Feci ancora a Antonio de' Nobili, generale depositario di Sua Eccellenza e molto mio affezionato, oltre un suo ritratto (sforzato contro alla natura mia di farne), una testa di Gesù Cristo, cavata dalle parole che Lentulo scrive della effigie sua; che l'una e l'altra[1] fu fatta con diligenza: e parimente un'altra, alquanto maggiore, ma simile alla detta, al signor Mondragone, primo oggi appresso a don Francesco de' Medici, principe di Fiorenza e Siena; la quale donai a Sua Signoria per essere egli molto affezionato alle virtù o nostre arti, a cagione che e' possa ricordarsi, quando la vede, che io lo amo e gli sono amico. Ho ancora fra mano, che spero finirlo presto, un gran quadro, cosa capricciosissima, che deve servire per il signore Antonio Montalvo, signore della Sassetta, degnamente primo cameriere e più intrinseco al duca nostro, e tanto a me amicissimo e dolce domestico amico, per non dir superiore, che, se la mano mi servirà alla voglia ch'io tengo di lasciargli di mia mano un pegno della affezione che io gli porto, si conoscerà quanto io lo onori, ed abbia caro che la memoria di sì onorato e fedel signore, amato da me, viva ne' posteri, poichè egli volentieri si affatica e favorisce tutti i begli ingegni di questo mestiero, o che si dilettino del disegno.[2] Al signor principe don Francesco ho fatto ultimamente due quadri, che ha mandati a Toledo in Ispagna a una sorella della signora duchessa Leonora sua madre; e per sè un quadretto piccolo a uso di minio, con quaranta figure fra grandi e piccole, secondo una sua bellissima invenzione. A Filippo Salviati ho finita, non ha molto, una tavola, che va a Prato nelle suore di San Vincenzio; dove in alto è la Nostra Donna coronata, come allora giunta in cielo, ed a basso gli Apostoli intorno al sepolcro. Ai monaci neri della Badia di Fiorenza dipingo similmente una tavola, che è vicina al fine, d'una Assunzione di Nostra

[1] Sottintende pittura, o opera.
[2] * Questo quadro conservasi sempre in casa i marchesi Ramirez di Montalvo.

Donna, e gli Apostoli in figure maggior del vivo,[1] con altre figure dalle bande, e storie ed ornamenti intorno in nuovo modo accomodati.

XLVIII. E perchè il signor duca, veramente in tutte le cose eccellentissimo, si compiace non solo nell'edificazioni de' palazzi, città, fortezze, porti, logge, piazze, giardini, fontane, villaggi ed altre cose somiglianti, belle, magnifiche ed utilissime a comodo de' suoi popoli, ma anco sommamente in far di nuovo, e ridurre a miglior forma e più bellezza, come cattolico prencipe, i tempj e le sante chiese di Dio, a imitazione del gran re Salomone; ultimamente ha fattomi levare il tramezzo della chiesa di Santa Maria Novella,[2] che gli toglieva tutta la sua bellezza, e fatto un nuovo coro e ricchissimo dietro l'altar maggiore, per levar quello che occupava nel mezzo gran parte di quella chiesa: il che fa parere quella una nuova chiesa bellissima, come è veramente. E perchè le cose che non hanno fra loro ordine e proporzione, non possono eziandio essere belle interamente, ha ordinato che nelle navate minori si facciano, in guisa che corrispondano al mezzo degli archi, e fra colonna e colonna, ricchi ornamenti di pietre con nuova foggia, che servano con i loro altari in mezzo per cappelle, e sieno tutte d'una o due maniere; e che poi nelle tavole che vanno dentro a detti ornamenti, alte braccia sette e larghe cinque, si facciano le pitture a volontà e piacimento de' padroni di esse cappelle. In uno dunque di detti ornamenti di pietra, fatti con mio disegno, ho fatto per monsignor reverendissimo Alessandro Strozzi, vescovo di Volterra, mio vecchio ed amorevolissimo padrone, un Cristo crocifisso,[3] secondo la visione di Sant'Anselmo; cioè con sette virtù, senza le quali non possiamo salire per sette gradi a Gesù Cristo, ed altre considerazioni fatte dal medesimo Santo: e nella medesima chiesa, per l'eccellente maestro Andrea Pasquali, medico del

[1] La tela dipinta ov'è l'Assunta, serve di tenda ad un organo finto.

[2] * Ciò avvenne il 22 ottobre del 1565, con dispiacere di molti. Gaye, l. c., vol. II, Append., pag. 480. In quella rinnovazione della chiesa di Santa Maria Novella, furono distrutti tutti gli affreschi che ornavano le pareti, nè si perdonò a quelli di Masaccio!

[3] Questa tavola non è più in Santa Maria Novella, nè si sa dove sia.

signor duca, ho fatto in uno di detti ornamenti la Resurrezione di Gesù Cristo, in quel modo che Dio mi ha inspirato per compiacere esso maestro Andrea, mio amicissimo.

XLIX. Il medesimo ha voluto che si faccia questo granduca nella chiesa grandissima di Santa Croce di Firenze; cioè che si levi il tramezzo, si faccia il coro dietro l'altar maggiore, tirando esso altare alquanto innanzi, e ponendovi sopra un nuovo ricco tabernacolo per lo SS. Sacramento, tutto ornato d'oro, di storie e di figure; [1] ed oltre ciò, che, nel medesimo modo che si è detto di Santa Maria Novella, vi si facciano quattordici cappelle a canto al muro, con maggior spesa ed ornamento che le suddette, per essere questa chiesa molto maggiore che quella: nelle quali tavole, accompagnando le due del Salviati e Bronzino, [2] ha da essere tutti i principali misterj del Salvatore dal principio della sua Passione insino a che manda lo Spirito Santo sopra gli Apostoli; la quale tavola della missione dello Spirito Santo, avendo fatto il disegno delle cappelle ed ornamenti di pietre, ho io fra mano per messer Agnolo Biffoli, generale tesauriere di questi signori, e mio singolare amico. [3] Ho finito, non è molto, due quadri grandi, che sono nel magistrato de' nove Conservadori a canto a San Piero Scheraggio: in uno è la testa di Cristo, e nell'altro una Madonna. Ma perchè troppo sarei lungo a volere minutamente raccontare molte altre pitture, disegni che non hanno numero, modelli, e mascherate che

[1] * Il tramezzo, colle cappelle delle famiglie nobili fiorentine ad esso appoggiate, fu tolto nel 1566; e il modo tenuto dal Vasari in questo lavoro è narrato da lui stesso in una lettera al duca Cosimo, pubblicata da Filippo Moisè nella sua *Illustrazione storico-artistica di Santa Croce*. L'altare e il tabernacolo è tutto di legname intagliato da Dionisio Nigetti.

[2] La tavola del Salviati è sempre nel suo antico sito, e rappresenta G. C. deposto di croce; e l'altra del Bronzino, colla discesa di Cristo al Limbo, è nella pubblica Galleria; ed in suo luogo evvene una di Alessandro Allori rappresentante essa pure la Deposizione di croce; e questa apparteneva alla soppressa compagnia della Maddalena, ed evvi scritto il nome del pittore e l'anno in che fu fatta.

[3] Tre sono le tavole fatte dal Vasari per la chiesa di Santa Croce, e rappresentano: 1ª Gesù Cristo che porta la Croce; 2ª la discesa dello Spirito Santo, testè nominata; 3ª San Tommaso che tocca la piaga del costato del Redentore: e tutte tre sussistono in detto luogo. Di più, vi è da pochi anni in qua il Cenacolo mentovato sopra pag. 31, nella nota 1.

ho fatto, e perchè questo è a bastanza e da vantaggio; non dirò di me altro, se non che, per grandi e d'importanza che sieno state le cose che ho messo sempre innanzi al duca Cosimo, non ho mai potuto aggiugnere, non che superare, la grandezza dell'animo suo; come chiaramente vedrassi in una terza sagrestia che vuol fare a canto a San Lorenzo, grande, e simile a quella che già vi fece Michelagnolo, [1] ma tutta di varj marmi mischi e musaico, per dentro chiudervi, in sepolcri onoratissimi e degni della sua potenza e grandezza, l'ossa de'suoi morti figliuoli, del padre, madre, della magnanima duchessa Leonora, sua consorte, e di sè. Di che ho io già fatto un modello a suo gusto, e secondo che da lui mi è stato ordinato; il quale, mettendosi in opera, farà questa essere un nuovo mausoleo magnificentissimo e veramente reale.

L. E fin qui basti aver parlato di me, condotto con tante fatiche nella età d'anni 55, e per vivere quanto piacerà a Dio, con suo onore, ed in servizio sempre degli amici, e, quanto le mie forze potranno, in comodo ed augumento di queste nobilissime arti. [2]

[1] Quella che fu poi eseguita è più grande dell'altra di Michelangelo, essendo alta circa braccia 100 e larga più di 40. Fu fatta col disegno del principe don Giovanni, fratello del granduca Ferdinando I, e si gettò la prima pietra nel 1604 —* Alcune lettere e pareri di varj architetti sopra i due modelli di questa cappella, fatti e presentati, uno dal principe don Giovanni, l'altro da Bernardo Buontalenti, si possono vedere stampati nella *Descrizione della gran Cappella detta delle pietre dure*, del Moreni (Firenze 1813). Nell'anno 1836 il Comm. Pietro Benvenuti compiè la pittura di quella vasta cupola, dopo il lavoro di circa otto anni.

[2] *Nell'anno 1568, nel quale il Vasari finì di stampare le sue *Vite*, fece anche testamento, e di sua mano lo scrisse sotto il dì 25 maggio; annullando gli altri due fatti nel 1558 e 1560. Esso, oltre a essere ispirato da vera e soda religione, è pieno di carità e di affetto verso i suoi parenti, ai quali tutti provvide con questo suo atto di ultima volontà, legando proporzionatamente a ciascuno le molte facoltà da lui messe insieme coll'arte e coll'essere stato ai servigi dei grandi. Il testamento fu pubblicato dal Gaye nel tom. II, pag. 502-518.

APPENDICE.

Allorquando il Vasari fece una seconda e più copiosa edizione delle Vite degli Artefici, *volle aggiungervi anche la propria. Ma perchè egli dovette fermarne il racconto intorno al 1568, anno di questa seconda impressione, non potè continuare a descrivere le opere fatte da quell'anno al 1574, che fu l'ultimo della sua vita. A questa mancanza supplì monsignor Bottari con un'aggiunta, la quale, stampata per la prima volta nell'edizione romana dell'opera del Vasari da lui procurata, fu poi riprodotta in tutte le successive. A quella di monsignor Bottari fece continuazione Giuseppe Piacenza, nell'edizione torinese dei* Decennali *del Baldinucci, da lui ampliata e annotata. Ma questi due supplementi alla Vita del biografo aretino sono al presente divenuti troppo manchevoli, dacchè per opera di Giovanni Gaye fu trovata e messa alle stampe un' abbondante ed inedita quantità di lettere, parte (e sono le più) scritte dal Vasari, parte al Vasari indirizzate, le quali spargono nuova luce e recano più copiose notizie sopra gli ultimi sei anni della sua vita, e sui lavori che in quello spazio condusse. Sopra questo carteggio, pertanto, abbiamo creduto migliore consiglio di comporre un nuovo commentario, nel quale si seguitassero d'anno in anno, ed anche mese per mese, le notizie ch'egli porge di se stesso e delle opere sue. A tale effetto ci siamo studiati di fare gli estratti di queste lettere, con tal diligenza e fedeltà, da usarne spesso le parole medesime; di maniera che il nostro commentario si può dire esser come raccolto dalla bocca stessa del Vasari, e quasi una continuazione alla sua Vita scritta da lui medesimo. Che anzi, considerando come in queste lettere, scritte or con la confidenza d'amico, or con l'affezione e la servitù di cortigiano, egli svela senza ritegno gl' interni sentimenti dell'animo suo, le sue passioni, la sua natura, e tutto se stesso; ci sembra esser quest' appendice valevole a far conoscere il nostro scrittore, se non più, certo non*

meno pienamente della sua autobiografia medesima, nella quale non tanto bene è ritratto l'uomo quanto l'artista, e dove forse qualcosa tacque, qualche altra velò. — Dichiarata per siffatta guisa la nostra intenzione, speriamo che ai leggitori non giungerà nè ingrata nè inutile questa fatica.

LI. Avendo Cosimo I fermato di compiere l'impresa della sala grande del Palazzo Vecchio, il Vasari nel luglio del 1568 si fece a richiedergli, che oltre la provvisione ordinaria di 25 fiorini al mese, come pittore e architetto, volesse pagargli le storie di quella sala, volta per volta che ei le avesse finite; proponendone il prezzo, che il duca poteva liberamente moderare; e togliersi così il fastidio, come ei si esprime, dei donativi o rimunerazioni straordinarie. E questo, non senza altre liberalità che chiedeva al duca, era perchè, essendo invecchiato sotto di lui, e messosi a fare in quell'età ciò che non aveva avuto animo d'imprendere nella gioventù, desiderava che non gli mancasse di favore e d'aiuto; e massime in quella occasione, che aveva preso a condurre, com'egli dice, la maggiore e più terribile impresa di pittura che si facesse mai. Nè di ciò pago, chiedeva ancora una comoda abitazione per far quadri, cartoni, disegni e simili cose; ed in fine il poder di Montughi, dove, come luogo libero, avrebbe potuto attendere a certi lavori d'importanza, e ricrearsi dalle sue fatiche. Insomma, desiderava fermarsi, com'era coll'animo, così ancora col corpo, presso di S. E., e non aver a pensar mai di partirsi da Firenze. E tanto era vivo il desiderio di affrettarsi in questa impresa, e tanta la gloria ch'egli e gli altri se ne ripromettevano, che moveva lamento al duca della lentezza con la quale procedevano i lavori preparatorj alle pitture, ritardati da quelli degli acconcimi del palazzo; nè era possibile, egli dice, che a tante imprese potesse bastare la medesima roba e i medesimi uomini. Ed invero, il non ritardare le opere della sala importava a Giorgio, perchè egli sentiva di andare invecchiando, di perdere la vista e consumar la virtù. Intanto, ritirato con i suoi giovani nella casa in Borgo Santa Croce, donatagli dal duca, dette principio ai cartoni della impresa

di Siena, da dipingersi nella *facciata di là* della sala di palazzo.

LII. Or qui il nostro racconto è interrotto, per una lacuna del carteggio di ben quattordici mesi, cioè dal settembre 1569 ai primi del dicembre 1570;[1] e di quest'anno, troviamo Giorgio non più in Firenze ma in Roma, mandatovi dal duca Cosimo a richiesta di papa Pio V. Colà giunto, dette principio alla prima cappella che rispondeva alla camera di Sua Santità: nel qual lavoro voleva esser sollecito, perchè v'era da fare assai; e perchè le altre due cappelle ch'erano finite di lavorar di stucco co' suoi disegni, avevan cresciuto il numero delle storie, ed altre fatture. E nel vero, egli si studiava d'esser veloce, perciocchè volgeva sempre nell'animo la sala di Firenze; nel mentre che cercava servir bene Sua Santità, e non rimanere inferiore al paragone delle opere di Raffaello e Michelangelo!![2] Nella volta di questa prima cappella, adunque, cominciò la *pioggia degli angeli neri;* e un mese dopo, cioè nel gennaio 1571, aveva già fatto tutti i disegni delle tre cappelle, e coperto di colori quasi tre tavole. Ed il 10 di febbraio, scriveva al principe Francesco de' Medici di aver condotto a fine 56 pezzi di cartoni delle tre cappelle, e abbozzati 12 quadri grandi per quella di San Michele, col solo aiuto di Sandro del Baldassarre.[3] Certo, non lo avrebbe

[1] Notisi però, che in questo spazio di tempo egli dipinse la tavola della cappella dedicata alla Madonna del Rosario in Santa Maria Novella, pel prezzo di 1800 lire, cavate dall'eredità di madonna Camilla Capponi (Fineschi, *Il forestiero istruito in S. Maria Novella;* Firenze, 1832).

[2] . . . . . . « vedrò servillo bene (il papa), perchè è necessario, chè qui è Raffaello e Michelagnolo; che vedrò, per onor di V. Al. et mio, non essere inferiore. » (*Gaye,* III, pag. 288.)

[3] Di questo Sandro del Baldassarre, che il Vasari nomina come suo aiuto in questi lavori, non fece parola nelle Vite, nè trovasi da altri scrittori rammentato.—Tra i cartoni fatti pel papa, v'erano: « dodici storie grandi, di braccia cinque larghe, alte braccia sette; piene di figure; che in quattro v'è le storie di Tobia coll' Angelo Raffaello, quattro di San Stefano, quattro di San Piero Martire: il resto sono cartoni delle tre volte; dov'è, a San Michele, la pioggia degli Angeli neri; a San Stefano, un cielo aperto, con gran copia di figure; a San Piero Martire, tutte le virtù teologiche, e Santi e Sante dell'Ordine di S. Domenico » (*Gaye*, III, 292). La caduta degli Angeli ribelli e le storie di Tobia esistono ancora; ma queste pitture, sin qui attribuite a Federigo Zuccheri, da questo carteggio si scoprono esser opera del Vasari.

in tanta furia raggiunto lo stesso Luca Giordano: ma ben potè di ciò Sua Santità maravigliarsi e allegrarsi; chè noi sempre lamenteremo la rovina nella quale, per la molta ambizione del Vasari e dei seguaci, andava ogni giorno l'arte precipitando. Benchè l'opera del papa gli fosse di gran lunga cresciuta, tuttavia il pittore si confidava di potere nel luglio dello stesso anno far ritorno in Firenze, e riprendere il lavoro della sala; per la quale intanto faceva mettere insieme da Iacopo del Pontormo l'ordinanza della battaglia di Val di Chiana,[1] nel cartone grande, dove egli stesso lavorava, quando era stanco, variando da quello a questo lavoro. Il quale cartone, quando avesse voluto scoprirlo in Roma, si vantava che avrebbe fatto sbalordire ognuno.[2] Una delle tre cappelle addietro nominate, cioè quella dedicata a San Pietro Martire, ebbe finita e scoperta nel 30 aprile dell'anno medesimo. E in questo medesimo tempo, e con tanti lavori tra mano, Sua Santità ogni dì commetteva a Giorgio qualcosa di nuovo: come dirigere alcune opere della fabbrica di San Pietro; condurre l'acqua Vergine da Salona a Roma; riparare la chiesa di San Giovanni Laterano, e simili cose.

LIII. Dal maggio al dicembre del 1571, non si ha nel carteggio continuazione di notizie. Ma, come in una lettera de' 10 febbraio dell'anno medesimo il Vasari accennava al principe Francesco, che il luglio non lo avrebbe côlto in Roma; e nell'altra de' 4 maggio allo stesso, dice d'essere al termine delle cappelle; così è probabile che in questo spazio di tempo desse compimento a tali lavori, e facesse poi ritorno a Firenze, dove ultimò le facciate della gran sala: le quali, secondo certe memorie fiorentine inedite,[3] furono scoperte il 5 gennaio 1572, in giorno di venerdì.

[1] È il fatto d'arme di Valdichiana, detto di Marciano o di Scannagallo, nel quale Piero Strozzi, venuto alle mani col Marchese di Marignano, ebbe la rotta alli 2 d'agosto 1554.

[2] « In somma, l'opera va benissimo; e spero che quando la scoprirò, che, oltre che arò contentato Nostro Signore, satisfarò ancora a quelli dell'arte, ch'è l'importanza: et se io lascio veder quel cartone della Sala al pubblico, a questi Signori et altri, ho da fare sbalordire ognuno, perchè son due grandi opere. » (*Gaye*, III, 293).

[3] Riferite dal *Gaye*, III, 305, in nota.

LIV. Ma breve fu la sua dimora in Firenze, perciocchè papa Pio V, desiderando continuare i lavori del palazzo Vaticano, chiese nuovamente il Vasari al granduca Cosimo; il quale, come colui che avea caro fosse fatto il piacere di Sua Beatitudine più che il proprio, e che recavasi a favore che quella si *servisse de' suoi uomini*, non gliel negò; e di fatto, noi vediamo, a dì 12 di gennaio del medesimo anno esso Giorgio nuovamente in Roma, e aver dato principio ad alcuni disegni di pitture per servire a una sala dinanzi alla cappella contigua alla camera di Sua Santità. E mentre che stava attendendo che il pontefice si risolvesse a fargli dipingere la battaglia di Lepanto (della quale parleremo più sotto), lavorava, parimente per lui, ad una tavola di un San Girolamo penitente. Nè l'aver messo mano a tanti lavori gli toglievano il pensiero di un'altra grandissima impresa affidatagli dal granduca; vale a dire i disegni per dipingere la cupola di Firenze. Pel qual lavoro importavagli assai l'essere in Roma; perciocchè, com'egli dice, la volta della cappella di Michelagnolo gli sarebbe stata di scorta. Ed infatti, pochi giorni dopo, leggiamo aver egli già cominciati i cartoni di quella parte della cupola che andava intorno alla lanterna. Ma risolutosi poi Sua Santità a far dipingere nella sala Regia, o del Re, da quella parte dov'è la porta che va alla cappella Sistina, la battaglia di Lepanto in tre storie, per eternar la memoria di un fatto al quale egli ebbe parte principale e gloriosa; il Vasari pose mano ai cartoni. Nella prima storia figurò il golfo di Lepanto, la Cefalonía, l'isole e gli scogli delle Curzolari, con tutto l'apparecchio delle galee cristiane e turchesche in ordine di battaglia. Nella seconda, la benedizione e consegna dello stendardo a don Giovanni d'Austria, capo della impresa e vincitore. Nella terza fece la battaglia e vittoria de' cristiani sui Turchi.[1] Non aveva finita la metà del cartone di questa terza storia, d'ogni altra più laboriosa e intricata, che nel medesimo tempo attese a sbozzare due tavole per lo

[1] Una più distinta e minuta descrizione di queste invenzioni, che esistono tuttavia, e delle strane allegorie che vi cacciò dentro, fece il Vasari medesimo al principe Francesco in una lettera de' 23 febbraio 1572. (*Gaye*, III, 307-309).

stesso pontefice; in una delle quali era una Santa Maria Maddalena, portata in cielo da un coro di Angeli; e nell'altra quando San Girolamo cava la spina al leone: la quale ultima tavola aveva già qualche tempo innanzi incominciata. Sennonchè, aveva appena finito di dipingere in fresco la battaglia contro i Turchi, che il papa morì:[1] allora risolvette di tornare a Firenze per attendere con tutto suo agio al lavoro della cupola, riposandosi prima qualche dì in Arezzo dalle molte fatiche dell'opere fatte in Roma. Scrisse pertanto al principe Francesco di voler tornare a servirlo, e *voler che e' gli chiudesse gli occhi, avendo sempre sotto il suo fatal patrocinio operato.* Intanto mandò i cartoni della cupola; e perchè nel suo carteggio si ha un silenzio di cinque mesi, è ragionevole congettura consumasse questo tempo tra Arezzo e Firenze.

LV. Nell'ottobre dello stesso anno 1572, troviamo il Vasari occupato in alcuni lavori per il granduca. Disegnava per lui il palazzo alla Capraia, in quel di Pisa; una chiesetta a Colle Mingoli, e a Castello alcune fontane. Nel mentre che si facevano i preparativi per dipingere nella cupola di Santa Maria del Fiore, egli, senza perder tempo, attendeva agli studj delle Gerarchíe per quella grand'opera. Ma gli stava sempre fitto nell'animo il timore di dover, quando che fosse, tornare a Roma; al che mal si arrendeva, non volendo più tramutarsi d'uno in altro luogo. E pur troppo la indovinò; poichè, nell'ottobre dello stesso anno 1572, una lettera del cardinal Boncompagno gli annunziava essere intenzione del nuovo papa, Gregorio XIII, di continuare la sala de' Re in Vaticano coll'opera sua, e che però si preparasse quanto prima di portarsi a Roma. Il Vasari disse al principe Francesco, che non aveva in animo di andare; ma egli ebbe risposta che ne trattasse col granduca. E Cosimo, sempre desideroso di gratificarsi il pontefice, spedì a Roma il suo Giorgio, comandandogli d'obbedire Sua Beatitudine in tutto quello che avesse voluto; riputando a gran favore che il papa si *servisse de' suoi uomini:* e questa era, come abbiamo veduto,

[1] « Sua Santità se n'ha portato seco le speranze delle mie fatiche; ma ci resterà la fama di Giorgio per secoli d'anni; » così scriveva il Vasari al principe Francesco. (*Gaye*, III, 314.)

la formula consueta che Cosimo usava col papa. Ma però, tra per essere stato alquanti giorni infermiccio, tra per la nessuna volontà di andare a Roma, il Vasari cercava se non di liberarsene, dilazionare almeno la sua andata più che potesse: e alimentavano quella speranza le lettere di Roma che lo consigliavano ad attendere alle cose sue. Ma il granduca, trattenutosi un giorno in ragionamenti con lui, a un tratto gli disse: « Giorgio, io non ci veggo da salvarci che tu non » vada a Roma: prima, perchè è la prima lettera che Sua San- » tità mi ricerca, che non te gli posso negare; l'altra, l'an- » data tua *mi gioverà a saper molte cose* — (parole molto significative nella politica di Cosimo); — e la dimestichezza che » farai seco, porta così, come a Pio V fu di molto proposito; » e massime che in corte di Sua Santità non v'è nessuno » de' nostri. Però metteti in ordine, e innanzi che il tempo » si rompa, ti spedirai; ed io scriverò a Sua Santità che ti » mando, e che mi è favore che adopri le cose mie; e che » spedito, ti rimandi, acciò la cupola si finisca: e intanto là » questo inverno farai per quella disegni e cartoni; e crede- » rò, che avendo tu fatto i cartoni delle storie che mancano » a detta sala (de' Re), presto ti spedirai. Mena aiuti, e spe- » disci presto ogni cosa, perchè il papa è attempato ec. » [1]

LVI. Accomodate adunque le sue faccende domestiche, e finita la tavola fatta al Guidacci colle figure dell'Umanità e della Divinità, delle quali gli suggerì gli appropriati simboli il suo grande amico e consigliere Vincenzo Borghini, partì per Roma, e giunse colà il dì 14 di novembre. Appena arrivato, il papa, baciatolo in fronte, gli disse che voleva finire affatto la sala de' Re, cioè a dire le due storie che mancavano; nelle quali il pontefice aveva in animo di voler fare la *cosa* degli Ugonotti, accaduta in quell' anno e sotto il suo pontificato. Sennonchè il nostro Giorgio non avea voglia di mettersi ad altre grandiose imprese, desideroso com' era di riposo, dopo aver servito, da Clemente VII in qua, otto papi; di dar luogo agli altri pittori di Roma, e starsene sotto la custodia de' principi suoi mecenati. [2] Piacque al principe

[1] *Gaye*, III, 337.
[2] *Gaye*, III, 341.

Francesco l'avere inteso dal suo Vasari che Sua Beatitudine volesse far dipingere nella sala de' Re il *santo e notabile successo, come fu l'esecuzione contra gli Ugonotti in Francia;* e lo lodò di prudenza.[1] Nel mese di dicembre, adunque, dette principio a questo lavoro, facendo tre storie degli Ugonotti.[2] Ma il granduca Cosimo, sebbene intendesse volentieri che il suo Giorgio cercava di compiacere al papa, tuttavia non lasciava di raccomandargli che si spedisse, affinchè potesse venire a dar fine alle pitture della cupola; e Giorgio,che troppo bene sapeva *tirar via di pratica*, affrettavasi a dipingere il resto delle storie vecchie cominciate sotto Pio V, e a condurre i cartoni delle nuove; attendendo nel tempo stesso alla *terribile impresa* della cupola, ai disegni e studj della quale dava o di notte o di dì quattro ore: lavoro onnipotente, come egli lo chiama, da far tremare e spaventare ogni fiero e gagliardo ingegno. Finalmente il Vasari uscì da questo pelago di fatiche, e nel giorno del Corpus Domini dell' anno 1573 fu scoperta agli occhi del pubblico questa sala: la quale fu cominciata sotto Paolo III; e ai dodici pittori che nello spazio di 28 anni vi lavorarono, il Vasari s'aggiunse terzodecimo, e la compì sotto il ponteficato di Gregorio XIII.[3] Ciò attribuiva a sua lode grandissima; in guisa che chiedendo a Vincenzo Borghini una iscrizione da porsi in quella sala, gli

[1] *Gaye*, III, 343.

[2] . . . . . « in una la morte dell'Ammiraglio; prima, quando e'coll'archibuso è colto da Monvol; seconda, con il portarlo i suoi al suo palazzo, et che il Re et la Reina vanno a visitarlo, et vi lasciano la guardia degli archibusieri loro, et mandono 200 corsaletti per armar le lor genti per assicurarlo. 'N un' altra, dove si farà una notte quando e' signori di Ghisa, accompagnati da' capitani et gente, rompono la porta ammazzando molti, et che Besme ammazza lo Ammiraglio, et lo gettano dalle finestre; et che gli è straginato, et che intorno a casa et per Parigi si fa la strage et occisionè degli Ugonotti. Et nella terza si farà il Re, quando va al tempio a ringraziare Dio, et che si ribenedice il popolo, et quando il Re col consiglio fa parlamento, et che fa spedizioni del restante » (*Gaye*, III. 350).

[3] . . . . . « da Perino, Daniello, Francesco Salviati, Giuseppe Porta, il Sermoneta, Giambatista Fiorini, Giovanni Modanese, Arrigo Fiamingo, Tadeo Zucchero e Federigo suo fratello, e Giorgio Vasari; che son 12 maestri, et il Vasari 13; che con Pavolo 3, Giulio 3, Marcel 2, Pavol 4, Pio 4, Pio 5, che son sei papi, che ognuno ha provato due pittori, che so' 12; Gregorio XIII ha, per dargli fine, adoperato me per terzodecimo pittore; *et gli succede così ben questa opera, che pittor più non v' arà a far sopra.* » (*Gaye*, III, 361.)

suggeriva egli stesso questo concetto: « In 39 anni, che è » tre volte XIII, il primo anno del pontificato di Pavol III, si » cominciò questa sala; e con sei pontefici doppo, e dodici pit- » tori eccellenti, seguitò; e non gli hanno potuto mai dar fine. » Gregorio XIII, pontefice massimo, il primo anno del suo » pontificato, con Giorgio Vasari, pittore XIII°, in XIII mesi » gli ha dato fine, l'anno 1573. » Eziandio un'altra iscrizione voleva porre in questa sala, che rammentasse il granduca suo mecenate; e questa doveva dire: *Georgius Vasarius Pictor XIII Aretinus, Cosmi Magni Etruriæ Ducis alumni, perficiebat in mensibus XIII, anno etc.*, « acciò che si vegga (egli dice) sempre in questo luogo *Cosmi Magni Etruriæ Ducis*, più che il mio. »[1] Nè di ciò solo si compiaceva, ma altresì di aver condotto quella vasta impresa quasi tutta di sua mano, solo; e di non essersi servito degli aiuti se non per gli ornamenti, panni, paesi, casamenti, armadure e *cose basse*, com'egli si esprime. Ma sopra ogni altra cosa dolcissimo al cuore suo era d'udire, che i suoi amici e benefattori, e tutti gli uomini della corte papale, dicessero che, per virtù di Giorgio, quella era la prima sala del mondo; e che le storie dipinte dagli altri maestri, al confronto di quelle di lui, eran rimaste ceche:[2] e il pover uomo se lo credeva! I favori, le benevolenze verso di lui si raddoppiarono; e quand'anche Iddio gli avesse raddoppiato la vita e cresciuto il vigore, non sarebbongli bastati per soddisfare alle brame de' grandi: egli era il pittore sovrano; ed egli stesso, che lo sapeva, scriveva al granduca Cosimo, esser tra'più fortunati e favoriti artefici della sua professione.

LVII. Marcantonio Colonna, tornato di Spagna dopo la vittoria di Lepanto, recava ordine del re Filippo d'invitare il Vasari a portarsi colà, dove avrebbe avuto 1500 scudi di provisione, pagate le opere, levato e posto. Ma il Vasari si rifiutò, dicendo che non voleva più gloria, non voleva più roba, e nè anche più fatiche e travagli; e solo desiderava di andarsi a riposare sotto la grande e magnanima ombra del suo signore. Con tanti trionfi, con tante belle soddisfazioni

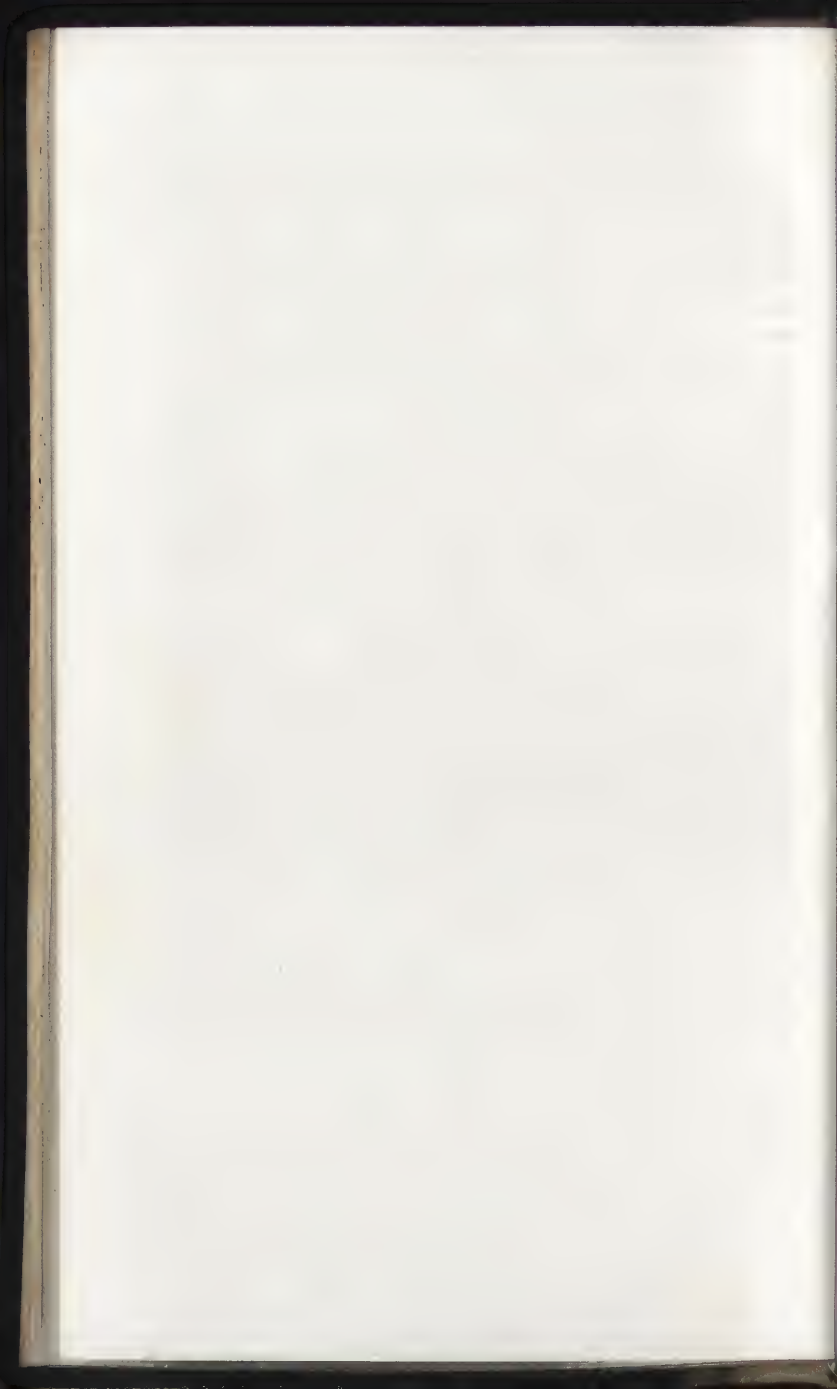
[1] *Gaye*, III, 375-76; 378.
[2] *Gaye*, III, 375.

della sua vanità (che era molta, nè facilmente saziabile), finito il lavoro, risolse di abbandonar Roma e venire a Firenze, dove l'attendeva il lavoro della cupola. Dolse al pontefice la sua partita; ma sperava che Sua Altezza serenissima nel verno del 74 lo avrebbe rimandato per altri lavori. Ed ecco che nel giugno del 1573 già stava in Firenze. Ivi per tutt'un anno attese al lavoro della cupola: e sebbene ciò non apparisca dal suo carteggio, sendovi una lacuna di un anno, pure è ragionevole conghiettura, conoscendo che altro in animo non volgeva che di finire questa grand'opera; non rifiutandosi però agli altri lavori, che anche da Roma gli eran commessi. Ma il povero Giorgio, logoro dalle fatiche e dai disagi di una vita maravigliosamente operosa e affaticata, carico di onori e di fama, chiuse il suo corso mortale nel mese di giugno del 1574;[1] lasciando appena compiuta la corona dei profeti e dei seniori che si vedono intorno all'occhio della lanterna.[2]

LVIII. Questa fu la vita, queste le opere di Giorgio Vasari. A farlo conoscere come pittore noi spenderemo poche parole, perciocchè de' suoi dipinti è così piena la Italia, che ognuno può a suo bell'agio vederli e considerarli. Nè, d'altronde, i suoi pregi e i suoi difetti sono tanto reconditi e tanto superiori alla intelligenza comune, che abbisognino d'essere molto partitamente notati e descritti. La natura era stata con Giorgio assai larga di doni; lo studio e il buon volere avevano aiutato molto le naturali disposizioni: ma il gusto dei tempi e la educazione artistica corruppero i doni della natura e i frutti dei lunghissimi studj. Per il che, se nei suoi dipinti si ammira ben sovente la risolutezza del disegno, lo studio del corpo umano, e in special modo la copia e la varietà delle immagini da non cedere ai più fecondi e immaginosi pittori; troppo è altresì in lui palese la mancanza di un

[1] Pietro Vasari annunzia la morte del suo fratello Giorgio al granduca Francesco, con una lettera de' 27 giugno 1574, giorno in cui morì. *Gaye*, III, 389.

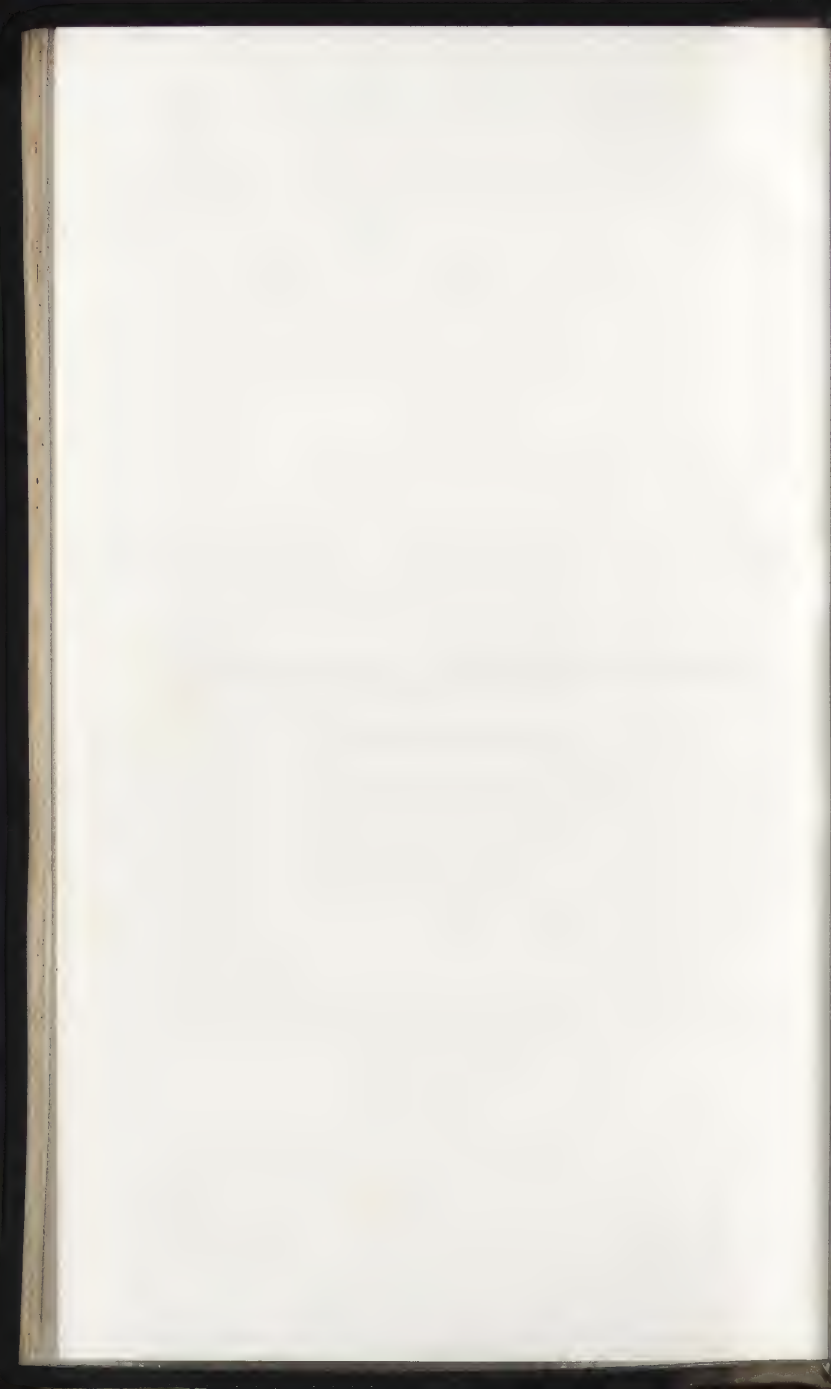
[2] La continuazione fu affidata a Federigo Zuccheri, il quale, coll'aiuto del Passignano e d'altri, lavorandovi continuamente, la compì nell'anno 1579. — La dichiarazione delle invenzioni di questa cupola fu scritta dal Vasari stesso, e si trova stampata in fine de' suoi *Ragionamenti*.

alto filosofare, di un morale concetto che nobiliti l'arte: pago solamente di offrire agli occhi lo spettacolo di una scenica rappresentazione, quasi l'arte fosse un trastullo del volgo, e non un conforto ed un ammaestramento della vita. Non diremo del suo colorito, dilavato non pure, ma falso, di poco impasto, e discordante nei toni; nè della servile imitazione degli antichi marmi, nei quali, più che nella natura, credevano, a quella età, fosse il solo tipo imitabile della bellezza. Ma ciò che eziandio ai meno intelligenti si fa manifesto e dispiace, si è la incredibile precipitazione colla quale sono condotti i suoi dipinti, piuttosto abbozzati che fatti; i quali sembrano attendere tuttavia quel tocco magico di pennello che tramuta le smorte immagini in figure vive e parlanti. Del rimanente, i suoi concetti e le sue massime sull' arte sono sì chiaramente e sì spesso predicate nelle Vite ch'egli scrisse degli artefici, e in special modo in quelle del Buonarroti e degli Accademici del disegno, che il leggitore potrà averne quanto più piena notizia desidera. Ma il Vasari vivrà nella estimazione comune come architetto assai buono, e più e meglio come storico delle Arti innarrivabile. Laonde i suoi errori nella pittura non potranno giammai negli animi gentili spegnere quel sentimento di gratitudine che a lui, come primo ordinato raccoglitore ed espositore delle memorie intorno alle arti ed agli artefici nostri, è meritamente e perpetuamente dovuto.

LE VITE

de' più eccellenti

PITTORI, SCULTORI E ARCHITETTI,

DI GIORGIO VASARI,

PITTORE E ARCHITETTO ARETINO.

ALLO ILL^{mo} ED ECC^{mo} SIGNORE

IL SIGNOR COSIMO DE' MEDICI

DUCA DI FIORENZA

Signor mio osservandissimo [1]

Poichè la Eccellenza Vostra, seguendo in ciò l'orme degli illustrissimi suoi progenitori, e dalla naturale magnanimità sua incitata e spinta, non cessa di favorire e d'esaltare ogni sorte di virtù, dovunque ella si trovi; ed ha specialmente protezione dell'arti del disegno, inclinazione agli artefici d'esse, cognizione e diletto delle belle e rare opere loro; penso, che non le sarà se non grata questa fatica presa da me di scrivere le vite, i lavori, le maniere, e le condizioni di tutti quelli, che, essendo già spente, l'hanno primieramente risuscitate, di poi di tempo in tempo accresciute, ornate, e condotte finalmente a quel grado di bellezza e di maestà dove elle si trovano a' giorni d' oggi. E perciocchè questi tali sono stati quasi tutti Toscani, e la più parte suoi Fiorentini, e molti d' essi dagli illustrissimi antichi suoi con ogni sorte di premj e di onori incitati ed aiutati a mettere in opera; si può

[1] Questa Lettera in forma di dedica precede alla prima edizione delle Vite, fatta nel 1550 e intitolata

AL SANTISSIMO E BEATISSIMO
GIULIO III PONTEFICE MASSIMO
PROTETTORE E RIMUNERATORE
DI QUESTE ECCELLENTISSIME ARTI
LE QUALI UMILISSIMAMENTE
A SUA BEATITUDINE
DEDICA E RACCOMANDA
GIORGIO VASARI PITTORE ARETINO.

dire che nel suo stato, anzi nella sua felicissima casa siano rinate, e per benefizio de' suoi medesimi abbia il mondo queste bellissime arti ricuperate, e che per esse nobilitato e rimbellito si sia. Onde, per l'obbligo che questo secolo, queste arti e questa sorte d' artefici, debbono comunemente agli suoi ed a Lei, come erede della virtù loro e del loro patrocinio verso queste professioni; e per quello che le debbo io particolarmente per aver imparato da loro, per esserle suddito, per esserle devoto, perchè mi sono allevato sotto Ippolito cardinale de' Medici e sotto Alessandro suo antecessore, e perchè sono infinitamente tenuto alle felici ossa del Magn. Ottaviano dei Medici, dal quale io fui sostentato, amato e difeso mentre ch' e' visse; per tutte queste cose, dico, perchè dalla grandezza del valore della fortuna sua verrà molto di favore a quest'opera, e dall' intelligenza ch' ella tiene del suo soggetto, meglio che da nessuno altro, sarà considerata l'utilità di essa, e la fatica e la diligenza fatta da me per condurla; mi è parso che all'Eccellenza Vostra solamente si convenga di dedicarla, e sotto l' onoratissimo nome suo ho voluto che ella pervenga alle mani degli uomini. Degnisi adunque l'Eccellenza Vostra d' accettarla, di favorirla, e (se dall' altezza dei suoi pensieri le sarà concesso) talvolta di leggerla, riguardando alla qualità delle cose che vi si trattano, ed alla pura mia intenzione; la quale è stata non di procacciarmi lode come scrittore, ma, come artefice, di lodar l' industria e avvivar la memoria di quegli, che, avendo dato vita ed ornamento a queste professioni, non meritano che i nomi e l' opere loro siano in tutto, così come erano, in preda della morte e della oblivione. Oltra che, in un tempo medesimo, con l' esempio di tanti valenti uomini, e con tante notizie di tante cose che da me sono state raccolte in questo libro, ho pensato di giovar non poco a' professori di questi esercizj, e dilettare tutti gli altri che ne hanno gusto e vaghezza. Il che mi sono ingegnato di fare con quella accuratezza e con quella fede che si ricerca alla verità della storia e delle cose che si scrivono. Ma se la scrittura, per essere incolta e così naturale come io favello, non è degna dello orecchio di Vostra Eccellenza nè de' meriti di tanti chiarissimi ingegni, scusimi,

quanto a loro, che la penna d'un disegnatore, come furono essi ancora, non ha più forza di linearli e d'ombreggiarli. E quanto a Lei, mi basti che Ella si degni di gradire la mia semplice fatica, considerando che la necessità di procacciarmi i bisogni della vita non mi ha concesso che io mi eserciti con altro mai che col pennello. Né anche con questo son giunto a quel termine al quale io m'imagino di potere aggiugnere ora, che la fortuna mi promette pur tanto di favore, che, con più comodità e con più lode mia e più satisfazione altrui, potrò forse, così col pennello come anco con la penna, spiegare al mondo i concetti miei, qualunque si siano. Perciocchè, oltra lo aiuto e la protezione che io debbo sperar dalla Eccellenza Vostra, come da mio signore e come da fautore de' poveri virtuosi, è piaciuto alla divina bontà d'eleggere per suo vicario in terra il santissimo e beatissimo Giulio III, pontefice massimo, amatore e riconoscitore d'ogni sorte virtù, e di queste eccellentissime e difficilissime arti specialmente; dalla cui somma liberalità attendo ristoro di molti anni consumati e di molte fatiche sparte fino a ora senza alcun frutto. E non pur io, che mi son dedicato per servo perpetuo alla Santità Sua, ma tutti gl'ingegnosi artefici di questa età, ne debbono aspettare onore e premio tale, ed occasione d'esercitarsi: talmente che io già mi rallegro di vedere queste arti arrivate nel suo tempo al supremo grado della lor perfezione, e Roma ornata di tanti e sì nobili artefici, che, annoverandoli con quelli di Fiorenza, che tutto giorno fa mettere in opera l'Eccellenza Vostra, spero che chi verrà dopo noi avrà da scrivere la quarta età del mio volume, dotato d'altri maestri e d'altri magisteri, che non sono i descritti da me, nella compagnia de' quali io mi vo preparando con ogni studio di non esser degli ultimi.

Intanto mi contento che ella abbia buona speranza di me, e migliore opinione di quella che senza alcuna mia colpa n'ha forse conceputa; desiderando che Ella non mi lasci opprimere nel suo concetto dall'altrui maligne relazioni, sino a tanto che la vita e l'opere mie mostreranno il contrario di quello che e' dicono. Ora, con quello animo che io tengo d'onorarla e di servirla sempre, dedicandole questa mia

rozza fatica, come ogni altra mia cosa e me medesimo l' ho dedicato, la supplico che non si sdegni di averne la protezione, o di mirar almeno alla devozione di chi gliela porge; e alla sua buona grazia raccomandandomi, umilissimamente le bacio le mani.

Di Vostra Eccellenza

Umilissimo Servitore
GIORGIO VASARI, PITTORE ARETINO.

ALLO ILL^{mo} ED ECC^{mo}

SIGNOR COSIMO MEDICI

DUCA DI FIORENZA E SIENA

Signor suo osservandissimo.[1]

Ecco, dopo diciassette anni ch' io presentai quasi abbozzate a Vostra Eccellenza illustrissima le Vite de' più celebri pittori, scultori ed architetti, che elle vi tornano innanzi, non pure del tutto finite, ma tanto da quello che ell' erano immutate, ed in guisa più adorne e ricche d' infinite opere delle quali insino allora io non aveva potuto avere altra cognizione, che per mio aiuto non si può in loro, quanto a me, alcuna cosa desiderare. Ecco, dico, che di nuovo vi si presentano, illustrissimo e veramente eccellentissimo sig. Duca, con l' aggiunta d' altri nobili e molti famosi artefici, che da quel tempo insino a oggi sono dalle miserie di questa passati a miglior vita; e d'altri che, ancorchè fra noi vivano, hanno in queste professioni sì fattamente operato, che degnissimi sono d'eterna memoria. E di vero, è a molti stato di non piccola ventura, che io sia, per la benignità di Colui a cui vivono tutte le cose, tanto vivuto, che io abbia questo libro quasi tutto fatto di nuovo: perciocchè, come ne ho molte cose levate, che senza saputa ed in mia assenza vi erano, non so come, state poste, ed altre rimutate; così ve ne ho molte utili e necessarie, che mancavano, aggiunte. E se le effigie e ritratti che ho posti di tanti valenti uomini in questa opera (dei quali una gran parte si sono avuti con l' aiuto e per

[1] Quest'altra dedicatoria è posta innanzi alla seconda impressione delle Vite, fatta nel 1568, con molte correzioni ed aggiunte.

mezzo di Vostra Eccellenza), non sono alcuna volta ben simili al vero, e non tutti hanno quella proprietà e simiglianza che suol dare loro la vivezza de' colori; non è però che il disegno ed i lineamenti non sieno stati tolti dal vero, e non siano e proprj e naturali: senza che, essendomene una gran parte stati mandati dagli amici che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano. Non mi è anco stato in ciò di piccolo incomodo la lontananza di chi ha queste teste intagliate; però che, se fussino stati gli intagliatori appresso di me, si sarebbe per avventura intorno a ciò potuto molto più diligenza, che non si è fatto, usare. Ma comunque sia, abbiano i virtuosi e gli artefici nostri, a comodo e benefizio de' quali mi sono messo a tanta fatica, di quanto ci averanno di buono, d' utile e di giovevole, obbligo in tutto a Vostra Eccellenza illustrissima; poichè, in stando io al servigio di Lei, ho avuto, con l' ozio che le è piaciuto di darmi, e col maneggio di molte anzi infinite sue cose, comodità di mettere insieme e dare al mondo tutto quello che al perfetto compimento di questa opera parea si richiedesse. E non sarebbe quasi impietà, non che ingratitudine, che io ad altri dedicassi queste Vite, o che gli artefici da altri che da voi riconoscessino qualunque cosa in esse averanno di giovamento o piacere; quando, non pure col vostro aiuto e favore uscirono da prima ed ora di nuovo in luce, ma siete voi, ad imitazione degli avoli vostri, solo padre, signore ed unico protettore di esse nostre arti? Onde è ben degna e ragionevole cosa, che da quelle sieno fatte in vostro servigio, ed a vostra eterna e perpetua memoria, tante pitture e statue nobilissime, e tanti maravigliosi edifizj di tutte le maniere. Ma se tutti vi siamo (chè siamo infinitamente) per queste e altre cagioni, obbligatissimi; quanto più vi debbo io, che ho da voi sempre avuto (così al desio e buon volere avesse risposto l' ingegno e la mano!) tante onorate occasioni di mostrare il mio poco sapere, che, qualunque egli sia, a grandissimo pezzo non agguaglia nel suo grado la grandezza dell'animo vostro, e la veramente reale magnificenza? Ma che fo io? è pur meglio che così me ne stia, che io mi metta a tentare quello che a qualunque e più alto e nobile ingegno, non che al mio pic-

colissimo, sarebbe del tutto impossibile. Accetti dunque Vostra Eccellenza illustrissima questo mio, anzi pur suo, libro delle Vite degli artefici del disegno; ed, a somiglianza del grande Iddio, più all' animo mio ed alle buone intenzioni che all' opera riguardando, da me prenda ben volentieri, non quello che io vorrei e doverei, ma quello ch' io posso.

Di Fiorenza, alli 9 di gennaio 1568.

Di Vostra Eccellenza Illustrissima

Obbligatissimo Servitore
GIORGIO VASARI.

AGLI ARTEFICI DEL DISEGNO

GIORGIO VASARI.[1]

Eccellenti e carissimi artefici miei. Egli è stata sempre tanta la delettazione, con l' utile e con l' onore insieme, che io ho cavato nell' esercitarmi così come ho saputo in questa nobilissima arte, che non solamente ho avuto un desiderio ardente d' esaltarla e celebrarla, e in tutti i modi a me possibili onorarla; ma ancora sono stato affezionatissimo a tutti quelli che di lei hanno preso il medesimo piacere, e l' han saputa, con maggior felicità che forse non ho potuto io, esercitare. E di questo mio buono animo, e pieno di sincerissima affezione, mi pare anche fino a qui averne colto frutti corrispondenti, essendo stato da tutti voi amato e onorato sempre, ed essendosi con incredibile non so s' io dico domestichezza o fratellanza conversato fra noi; avendo scambievolmente io a voi le cose mie, e a voi me mostrate le vostre, giovando l' uno all' altro, ove l' occasioni si sono porte, e di consiglio e d' aiuto. Onde, e per questa amorevolezza, e molto più per la eccellente virtù vostra, e non meno ancora per questa mia inclinazione, per natura e per elezione potentissima, m' è parso sempre essere obbligatissimo a giovarvi e servirvi in tutti quei modi ed in tutte quelle cose che io ho giudicato potervi arrecare o diletto o comodo. A questo fine mandai fuora, l'anno 1550, le Vite de' nostri migliori e più famosi, mosso da una occasione in altro luogo accennata; ed ancora (per dire il vero) da un generoso sdegno, che tanta virtù fusse stata per tanto tempo ed ancora restasse sepolta. Que-

[1] Proemio che nella edizione del 1568 è posto a riscontro della dedicatoria qui avanti riferita.

sta mia fatica non pare che sia stata punto ingrata; anzi in tanto accetta, che, oltre a quello che da molte parti me n'è venuto detto e scritto, di un grandissimo numero che allora se ne stampò, non se ne trova ai librai pure un volume. Onde, udendo in ogni giorno le richieste di molti amici, e conoscendo non meno i taciti desiderj di molti altri, mi sono di nuovo (ancor che nel mezzo d'importantissime imprese) rimesso alla medesima fatica, con disegno non solo d'aggiugnere questi che, essendo da quel tempo in qua passati a miglior vita, mi danno occasione di scrivere largamente la vita loro; ma di supplire ancora quel che in quella prima opera fusse mancato di perfezione; avendo avuto spazio poi d'intendere molte cose meglio, e rivederne molte altre, non solo con il favore di questi illustrissimi miei signori (i quali servo) che sono il vero refugio e protezione di tutte le virtù, ma con la comodità ancora che m'hanno data di ricercar di nuovo tutta l'Italia, e vedere ed intendere molte cose che prima non m'erano venute a notizia. Onde non tanto ho potuto correggere quanto accrescere ancora tante cose, che molte Vite si possono dire essere quasi rifatte di nuovo: come alcuna veramente delli antichi pure, che non ci era, si è di nuovo aggiunta. Nè m'è parso fatica, con spesa e disagio grande, per maggiormente rinfrescare la memoria di quelli che io tanto onoro, di ritrovare i ritratti, e mettergli innanzi alle Vite loro. E, per più contento di molti amici fuor dell'arte, ma all'arte affezionatissimi, ho ridotto in un compendio la maggior parte dell'opere di quelli che ancor son vivi, e degni d'esser sempre per le loro virtù nominati: perchè quel rispetto che altra volta mi ritenne, a chi ben pensa, non ci ha luogo, non mi si proponendo se non cose eccellenti e degne di lode; e potrà forse essere questo uno sprone, che ciascun seguiti d'operare eccellentemente, e di avanzarsi sempre di bene in meglio: di sorte che, chi scriverà il rimanente di questa istoria, potrà farlo con più grandezza e maestà, avendo occasione di contare quelle più rare e più perfette opere che di mano in mano, dal desiderio di eternità incominciate e dallo studio di sì divini ingegni finite, vedrà per innanzi il mondo uscire delle vostre mani. Ed i giovani

che vengono dietro studiando, incitati dalla gloria (quando l'utile non avesse tanta forza), s'accenderanno per avventura dall'esempio a divenire eccellenti. E perchè questa opera venga del tutto perfetta, nè s'abbia a cercare fuora cosa alcuna, ci ho aggiunto gran parte delle opere de' più celebrati artefici antichi, così greci come d'altre nazioni, la memoria de' quali da Plinio e da altri scrittori è stata fino a' tempi nostri conservata; chè senza la penna loro sarebbono, come molte altre, sepolte in sempiterna oblivione. E ci potrà forse anche questa considerazione generalmente accrescer l'animo a virtuosamente operare; e, vedendo la nobiltà e grandezza dell'arte nostra, e quanto sia stata sempre da tutte le nazioni, e particolarmente dai più nobili ingegni e signori più potenti, e pregiata e premiata, spingerci ed infiammarci tutti a lasciare il mondo adorno d'opere, spessissime per numero, e per eccellenzia rarissime; onde, abbellito da noi, ci tenga in quel grado che egli ha tenuto quei sempre maravigliosi e celebratissimi spiriti. Accettate dunque con animo grato queste mie fatiche, qualunque le sieno, da me amorevolmente, per gloria dell'arte ed onor degli artefici, condotte al suo fine, e pigliatele per uno indizio e pegno certo dell'animo mio, di niuna altra cosa più desideroso che della grandezza e della gloria vostra; della quale, essendo ancor io ricevuto da voi nella compagnia vostra (di che e voi ringrazio, e per mio conto me ne compiaccio non poco), mi parrà sempre in un certo modo participare.

PROEMIO DI TUTTA L' OPERA.

SOMMARIO.

I. Scopo dell'Autore nello scrivere le Vite dei Pittori, Scultori e Architetti. — II. Di una disputa nata nei suoi giorni intorno la maggior eccellenza della Scultura o della Pittura. E primamente adduce le ragioni in favore della Scultura. — III. Confutate queste, procede a svolgere quelle in favore della Pittura. — IV. Chiude la disputazione mostrando queste due arti sorelle, ed ambedue eccellenti. — V. Propone compendiosamente quanto sarà per trattare nella Introduzione.

I. Soleano gli spiriti egregi in tutte le azioni loro, per un acceso desiderio di gloria, non perdonare ad alcuna fatica, quantunque gravissima, per condurre le opere loro a quella perfezione che le rendesse stupende e maravigliose a tutto il mondo; nè la bassa fortuna di molti poteva ritardare i loro sforzi dal pervenire a sommi gradi, sì per vivere onorati, e sì per lasciare ne' tempi avvenire eterna fama d'ogni rara loro eccellenza. Ed ancora che di così laudabile studio e desiderio fussero in vita altamente premiati dalla liberalità de' principi e dalla virtuosa ambizione delle repubbliche, e dopo morte ancora perpetuati nel cospetto del mondo con le testimonianze delle statue, delle sepolture, delle medaglie ed altre memorie simili; la voracità del tempo, nondimeno, si vede manifestamente che non solo ha scemate le opere proprie e le altrui onorate testimonianze di una gran parte, ma cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa che dalle sole vivacissime e pietosissime penne degli scrittori. La qual cosa più volte meco stesso considerando, e conoscendo, non solo con l'esempio degli antichi ma de' moderni ancora, che i nomi di moltissimi vecchi e moderni architetti, scultori e pittori, insieme con infinite bellissime opere

loro in diverse parti d'Italia, si vanno dimenticando e consumando a poco a poco, e di una maniera, per il vero, che ei non se ne può giudicare altro che una certa morte molto vicina; per difenderli il più che io posso da questa seconda morte, e mantenergli più lungamente che sia possibile nelle memorie de' vivi, avendo speso moltissimo tempo in cercar quelle, usato diligenza grandissima in ritrovare la patria, l'origine e le azioni degli artefici, e con fatica grande ritrattole dalle relazioni di molti uomini vecchi, e da diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi di quelli in preda della polvere e cibo de' tarli, e ricevutone finalmente ed utile e piacere; ho giudicato conveniente, anzi debito mio, farne quella memoria che il mio debole ingegno ed il poco giudizio potrà fare. A onore, dunque, di coloro che già sono morti, e benefizio di tutti gli studiosi principalmente di queste tre arti eccellentissime ARCHITETTURA, SCULTURA e PITTURA, scriverò le Vite degli Artefici di ciascuna, secondo i tempi ch' ei sono stati di mano in mano da Cimabue insino a oggi; non toccando altro degli antichi, se non quanto facesse al proposito nostro, per non se ne poter dire più che se ne abbiano detto quei tanti scrittori che sono pervenuti alla età nostra.[1] Tratterò, bene, di molte cose che si appartengono al magistero di qual si è l'una delle arti dette. Ma prima che io venga a' segreti di quelle, o alla istoria degli artefici, mi par giusto toccare in parte una disputa nata e nutrita tra molti senza proposito, del principato e nobilità, non dell'architettura (chè questa hanno lasciata da parte), ma della scultura e della pittura; essendo per l'una e l'altra parte addotte, se non tutte, almeno molte ragioni degne di essere udite, e per gli artefici loro considerate.[2]

[1] * Aggiunse poi, per render più compiuta la sua opera, una lunga lettera di Gio. Bat. Adriani, ove con bella erudizione ed elettissima lingua sono discorse le Vite degli artefici antichi; la quale lettera è stata da noi pubblicata nel primo volume di questa Raccolta.

[2] * Intorno a questa disputa più lettere si possono vedere tra le *Pittoriche*, dove n'è una del Vasari medesimo a Benedetto Varchi, la quale fu riprodotta due volte, a pag. 15 e 1449 di tutte le Opere vasariane stampate dal Passigli. Si può vedere eziandio un ragionamento e più sonetti di Benvenuto Cellini, uno dei quali morde il Vasari come sostenitore della pittura. Vedi le Opere complete, pag. 555, nella fiorentina edizione del 1843.

II. Dico dunque, che gli scultori, come dotati forse dalla natura e dall'esercizio dell'arte di miglior complessione, di più sangue e di più forze, e per questo più arditi e animosi de'pittori, cercando d'attribuir il più onorato grado all'arte loro, arguiscono e provano la nobiltà della scultura primieramente dall'antichità sua, per aver il grande Iddio fatto l'uomo, che fu la prima scultura. Dicono che la scultura abbraccia molte più arti come congeneri, e ne ha molte più sottoposte che la pittura; come il bassorilievo, il far di terra, di cera o di stucco, di legno, d'avorio, il gettare de' metalli, ogni cesellamento, il lavorare d'incavo o di rilievo nelle pietre fini e negli acciai, ed altre molte, le quali e di numero e di maestria avanzano quelle della pittura: ed allegando ancora, che quelle cose che si difendono più e meglio dal tempo, e più si conservano all'uso degli uomini, a benefizio e servizio de' quali elle son fatte, sono senza dubbio più utili e più degne d'esser tenute care ed onorate che non sono l'altre, affermano la scultura esser tanto più nobile della pittura, quanto ella è più atta a conservare e sè ed il nome di chi è celebrato da lei ne' marmi e ne' bronzi, contro a tutte l'ingiurie del tempo e dell'aria, che non è essa pittura; la quale di sua natura pure, non che per gli accidenti di fuora, perisce nelle più riposte e più sicure stanze ch'abbiano saputo dar loro gli architettori. Vogliono eziandio, che il minor numero loro, non solo degli artefici eccellenti ma degli ordinari, rispetto all'infinito numero de' pittori, arguisca la loro maggior nobiltà; dicendo che la scultura vuole una certa migliore disposizione e d'animo e di corpo, che rado si trova congiunto insieme;[1] dove la pittura si contenta d'ogni debole complessione, pur ch'abbia la man sicura, se non gagliarda. E che questo intendimento loro si prova similmente da'maggior pregi citati particolarmente da Plinio, dagli amori causati dalla maravigliosa bellezza di alcune statue, e dal giudizio di colui che fece la statua della Scultura d'oro e quella della Pittura d'ar-

[1] In alcune edizioni antecedenti a quella dell'Audin, per rispetto alla grammatica, non troppo rispettata dal Vasari, fu sostituito: *che di rado si trovano congiunte insieme.*

gento, e pose quella alla destra e questa alla sinistra. Nè lasciano ancora d'allegare le difficultà, prima dell'aver la materia subietta, come i marmi e i metalli, e la valuta loro; rispetto alla facilità dell'avere le tavole, le tele ed i colori, a piccolissimi pregi ed in ogni luogo. Di poi, l'estreme e gravi fatiche del maneggiar i marmi ed i bronzi per la gravezza loro, e del lavorarli per quella degli stromenti; rispetto alla leggerezza dei pennelli, degli stili e delle penne, disegnatoi e carboni: oltra che di loro si affatica l'animo con tutte le parti del corpo, ed è cosa gravissima, rispetto alla quieta e leggiera opera dell'animo e della mano sola del dipintore. Fanno, appresso, grandissimo fondamento sopra l'essere le cose tanto più nobili e più perfette quanto elle si accostano più al vero: e dicono che la scultura imita la forma vera, e mostra le sue cose, girandole intorno, a tutte le vedute; dove la pittura, per essere spianata con semplicissimi lineamenti di pennello, e non avere che un lume solo, non mostra che una apparenza sola. Nè hanno rispetto a dire, molti di loro, che la scultura è tanto superiore alla pittura, quanto il vero alla bugia. Ma per l'ultima e più forte ragione adducono, che allo scultore è necessario non solamente la perfezione del giudizio ordinaria come al pittore, ma assoluta e subita; di maniera ch'ella conosca sin dentro a' marmi l'intero appunto di quella figura ch'essi intendono di cavarne, e possa, senza altro modello, prima far molte parti perfette ch'ei le accompagni ed unisca insieme, come ha fatto divinamente Michelagnolo: avvengachè, mancando di questa felicità di giudizio, fanno agevolmente e spesso di quegli inconvenienti che non hanno rimedio, e che, fatti, son sempre testimoni degli errori dello scarpello, o del poco giudizio dello scultore; la qual cosa non avviene a' pittori. Perciocchè, ad ogni errore di pennello o mancamento di giudizio che venisse lor fatto, hanno tempo, conoscendoli da per loro o avvertiti da altri, a ricoprirli e medicarli con il medesimo pennello che l'aveva fatto; il quale, nelle mani loro, ha questo vantaggio dagli scarpelli dello scultore, ch'egli non solo sana, come faceva il ferro della lancia d'Achille, ma lascia senza margine le sue ferite.

III. Alle quali cose rispondendo i pittori, non senza sdegno, dicono primieramente: che, volendo gli scultori considerare la cosa in sagrestia, la prima nobiltà è la loro; e che gli scultori s'ingannano di gran lunga a chiamare opera loro la statua del primo padre, essendo stata fatta di terra: l'arte della qual operazione, mediante il suo levare e porre, non è manco de' pittori che d' altri; e fu chiamata *plastice* da' Greci e *fictoria* da' Latini, e da Prassitele fu giudicata madre della scultura, del getto e del cesello; cosa che fa la scultura veramente nipote alla pittura, conciossiachè la plastice e la pittura nascono insieme e subito dal disegno. Ed esaminata fuori di sagrestia, dicono, che tante sono e si varie l' opinioni de' tempi, che male si può credere più all' una che all' altra; e che, considerata finalmente questa nobiltà dove e' vogliono, nell' uno de' luoghi perdono e nell' altro non vincono: siccome nel proemio delle Vite più chiaramente potrà vedersi. Appresso, per riscontro dell' arti congeneri e sottoposte alla scultura, dicono avere molte più di loro. Perchè la pittura abbraccia l' invenzione dell' istoria, la difficilissima arte degli scorti, tutti i corpi dell' architettura per poter far i casamenti e la prospettiva, il colorire a tempera, l' arte del lavorare in fresco, differente e vario da tutti gli altri; similmente il lavorar a olio, in legno, in pietra, in tele, ed il miniare, arte differente da tutte; le finestre di vetro, il musaico de' vetri, il commetter le tarsie di colori, facendone istorie con i legni tinti, che è pittura; lo sgraffire le case con il ferro; il niello e le stampe di rame, membri della pittura; gli smalti degli orefici, il commetter l' oro alla damaschina, il dipigner le figure in vetriate, e fare ne' vasi di terra istorie ed altre figure che tengono all' acqua, il tesser i broccati con le figure e fiori, e la bellissima invenzione degli arazzi tessuti, che fa comodità e grandezza, potendo portar la pittura in ogni luogo e salvatico e domestico: senza che, in ogni genere che bisogna esercitarsi, il disegno, ch' è disegno nostro, l' adopra ognuno. Sicchè molti più membri ha la pittura e più utili, che non ha la scultura. Non niegano l' eternità, poichè così la chiamano, delle sculture; ma dicono questo non esser

privilegio che faccia l'arte più nobile ch'ella si sia di sua natura, per esser semplicemente della materia; e che se la lunghezza della vita desse all'anime nobiltà, il pino tra le piante, e il cervio tra gli animali, arebbon l'anima oltramodo più nobile che non ha l'uomo: nonostante che ei potessino addurre una simile eternità e nobiltà di materia ne' musaici loro, per vedersene degli antichissimi quanto le più antiche sculture che siano in Roma, ed essendosi usato di farli di gioie e pietre fini. E quanto al piccolo o minor numero loro, affermano che ciò non è perchè l'arte ricerchi miglior disposizione di corpo ed il giudizio maggiore, ma che ei dipende in tutto dalla povertà delle sustanze loro, e dal poco favore o avarizia che vogliamo chiamarla degli uomini ricchi, i quali non fanno loro comodità de' marmi, nè danno occasione di lavorare come si può credere, e vedesi che si fece, ne' tempi antichi, quando la scultura venne al sommo grado. Ed è manifesto, che chi non può consumare o gittar via una piccola quantità di marmi e pietre forti, le quali costano pur assai, non può fare quella pratica nell'arte che si conviene: chi non vi fa la pratica non l'impara: e chi non l'impara non può far bene. Per la qual cosa dovrebbono escusare piuttosto con queste cagioni la imperfezione e il poco numero degli eccellenti, che cercare di trarre da esse, sotto un altro colore, la nobiltà. Quanto a' maggiori pregi delle sculture, rispondono che, quando i loro fussino bene minori, non hanno a compartirli, contentandosi di un putto che macini loro i colori e porga i pennelli o le predelle di poca spesa; dove gli scultori, oltre alla valuta grande della materia, vogliono di molti aiuti, e mettono più tempo in una sola figura che non fanno essi in molte e molte; per il che appariscono i pregi loro essere più della qualità e durazione di essa materia, degli aiuti ch'ella vuole a condursi e del tempo che vi si mette a lavorarla, che dell'eccellenza dell'arte stessa: e quando questa non serva nè si trovi prezzo maggiore, come sarebbe facil cosa a chi volesse diligentemente considerarla, trovino un prezzo maggiore del maraviglioso, bello e vivo dono, che alla virtuosissima ed eccellentissima opera d'Apelle fece

Alessandro il Magno, donandogli non tesori grandissimi o stato, ma la sua amata e bellissima Campaspe; ed avvertiscano di più, che Alessandro era giovane, innamorato di lei, e naturalmente agli affetti di Venere sottoposto, e re insieme e greco; e poi ne facciano quel giudizio che piace loro. Agli amori di Pigmalione, e di quegli altri scellerati, non degni più d'essere uomini, citati per prova della nobiltà dell'arte, non sanno che si rispondere, se da una grandissima cecità di mente, e da una sopra ogni natural modo sfrenata libidine, si può fare argumento di nobiltà: e di quel, non so chi, allegato dagli scultori d'aver fatto la scultura d'oro e la pittura d'argento, come di sopra, consentono che se egli avesse dato tanto segno di giudizioso quanto di ricco, non sarebbe da disputarla: e concludono finalmente, che l'antico vello dell'oro, per celebrato che e' sia, non vestì però altro che un montone senza intelletto; per il che nè il testimonio delle ricchezze, nè quello delle voglie disoneste, ma delle lettere, dell'esercizio, della bontà e del giudizio, son quelli a chi si debbe attendere. Nè rispondono altro alla difficoltà dell'avere i marmi e i metalli, se non che questo nasce dalla povertà propria e dal poco favore de' potenti, come si è detto, e non da grado di maggiore nobiltà. All'estreme fatiche del corpo ed a' pericoli proprj e dell'opere loro, ridendo, e senza alcun disagio, rispondono, che, se le fatiche ed i pericoli maggiori arguiscono maggiore nobiltà, l'arte del cavare i marmi dalle viscere de' monti, per adoperare i conj, i pali e le mazze, sarà più nobile della scultura; quella del fabro avanzerà l'orefice, e quella del murare l'architettura. E dicono appresso, che le vere difficultà stanno più nell'animo che nel corpo; onde quelle cose che, di lor natura, hanno bisogno di studio e di sapere maggiore, son più nobili ed eccellenti di quelle che più si servono della forza del corpo; e che, valendosi i pittori della virtù dell'animo più di loro, questo primo onore si appartiene alla pittura. Agli scultori bastano le seste o le squadre a ritrovare e riportare tutte le proporzioni e misure ch'eglino hanno di bisogno: a' pittori è necessario, oltre al sapere ben adoperare i sopraddetti strumenti, una accurata cognizione

di prospettiva, per avere a porre mille altre cose che paesi o casamenti; oltra che bisogna aver maggior giudicio per la qualità delle figure in una storia, dove può nascer più errori che in una sola statua. Allo scultore basta aver notizia delle vere forme e fattezze dei corpi solidi e palpabili e sottoposti in tutto al tatto, e di quei soli ancora che hanno chi li regge. Al pittore è necessario non solo conoscere le forme di tutti i corpi retti e non retti, ma di tutti i trasparenti ed impalpabili; ed oltra questo, bisogna che sappiano i colori che convengono a' detti corpi: la molitudine e la varietà de' quali, quanto ella sia universale e proceda quasi in infinito, lo dimostrano meglio che altro i fiori ed i frutti, oltre a' minerali; cognizione sommamente difficile ad acquistarsi ed a mantenersi, per la infinita varietà loro. Dicono ancora, che dove la scultura, per l'inobbedienza ed imperfezione della materia, non rappresenta gli affetti dell'animo se non con il moto, il quale non si stende però molto in lei, e con la fazione stessa de' membri, nè anche tutti; i pittori gli dimostrano con tutti i moti, che sono infiniti; con la fazione di tutte le membra, per sottilissime che elle siano; ma, che più? con il fiato stesso e con gli spiriti della vita. E che, a maggiore perfezione del dimostrare non solamente le passioni e gli affetti dell'animo, ma ancora gli accidenti avvenire, come fanno i naturali, oltre alla lunga pratica dell'arte, bisogna loro avere una intera cognizione d'essa fisonomia; della quale basta solo allo scultore la parte che considera la quantità e forma dei membri, senza curarsi della qualità de' colori; la cognizione de' quali chi giudica dagli occhi, conosce quanto ella sia utile e necessaria alla vera imitazione della natura, alla quale chi più si accosta è più perfetto. Appresso soggiungono, che dove la scultura, levando a poco a poco, in un medesimo tempo dà fondo ed acquista rilievo a quelle cose che hanno corpo di lor natura, e servesi del tatto e del vedere; i pittori in due tempi danno rilievo e fondo al piano con l'aiuto di un senso solo: la qual cosa, quando ella è stata fatta da persona intelligente dell'arte, con piacevolissimo inganno ha fatto rimanere molti grandi uomini, per non dire degli animali; il che non si è

mai veduto della scultura, per non imitare la natura in quella maniera che si possa dire tanto perfetta quanto è la loro. E finalmente, per rispondere a quella intera ed assoluta perfezione di giudizio che si richiede alla scultura, per non aver modo di aggiugnere dove ella leva, affermando prima che tali errori sono, com'ei dicono, incorrigibili, nè si può rimediar loro senza le toppe, le quali, così come ne' panni sono cose da poveri di roba, nelle sculture e nelle pitture similmente son cose da poveri d'ingegno e di giudizio; di poi che la pazienza, con un tempo conveniente, mediante i modelli, le centine, le squadre, le seste, ed altri mille ingegni e strumenti da riportare, non solamente gli difendono dagli errori, ma fanno condur loro il tutto alla sua perfezione: concludono che questa difficultà, ch'ei mettono per la maggiore, è nulla o poco, rispetto a quelle che hanno i pittori nel lavorare in fresco; e che la detta perfezione di giudizio non è punto più necessaria agli scultori che a' pittori, bastando a quelli condurre i modelli buoni di cera, di terra o d'altro, come a questi i loro disegni in simili materie pure o ne' cartoni; e che finalmente quella parte che riduce a poco a poco loro i modelli ne' marmi, è piuttosto pazienza che altro. Ma chiamisi giudizio, come vogliono gli scultori, se egli è più necessario a chi lavora in fresco, che a chi scarpella ne' marmi: perciocchè in quello non solamente non ha luogo nè la pazienza nè il tempo, per essere capitalissimi inimici dell'unione della calcina e de' colori, ma perchè l'occhio non vede i colori veri insino a che la calcina non è ben secca, nè la mano vi può aver giudizio d'altro che del molle o secco; di maniera che chi lo dicesse lavorare al buio, o con occhiali di colori diversi dal vero, non credo che errasse di molto; anzi non dubito punto che tal nome non se li convenga più che al lavoro d'incavo, al quale per occhiali, ma giusti e buoni, serve la cera: e dicono che a questo lavoro è necessario avere un giudizio risoluto, che antivegga la fine nel molle, e quale egli abbia a tornar poi secco. Oltra che non si può abbandonare il lavoro mentre che la calcina tiene del fresco, e bisogna risolutamente fare in un giorno quello che fa la scultura in un mese; e chi non ha

questo giudizio e questa eccellenza, si vede, nella fine del lavoro suo o col tempo, le toppe, le macchie, i rimessi, ed i colori soprapposti o ritocchi a secco, che è cosa vilissima perchè vi si scuoprono poi le muffe, e fanno conoscere la insufficienza ed il poco sapere dello artefice suo, siccome fanno bruttezza i pezzi rimessi nella scultura; senza che, quando accade lavare le figure a fresco, come spesso dopo qualche tempo avviene per rinnovarle, quello che è lavorato a fresco rimane, e quello che a secco è stato ritoccato, è dalla spugna bagnata portato via. Soggiungono ancora, che dove gli scultori fanno insieme due o tre figure al più d'un marmo solo, essi ne fanno molte in una tavola sola, con quelle tante e sì varie vedute che coloro dicono che ha una statua sola, ricompensando con la varietà delle positure, scorci ed attitudini loro, il potersi vedere intorno intorno quelle degli scultori: come già fece Giorgione da Castelfranco in una sua pittura, la quale, voltando le spalle ed avendo due specchi, uno da ciascun lato, ed una fonte d'acqua a' piedi, mostra nel dipinto il dietro, nella fonte il dinanzi, e negli specchi i lati; cosa che non ha mai potuto far la scultura. Affermano oltra di ciò, che la pittura non lascia elemento alcuno che non sia ornato e ripieno di tutte le eccellenze che la natura ha dato loro; dando la sua luce o le sue tenebre all'aria con le sue varietà ed impressioni, ed empiendola insieme di tutte le sorti degli uccelli; alle acque la trasparenza, i pesci, i muschi, le schiume, il variare delle onde, le navi e l'altre sue passioni; alla terra i monti, i piani, le piante, i frutti, i fiori, gli animali, gli edifizj, con tanta moltitudine di cose e varietà delle forme loro e dei veri colori, che la natura stessa molte volte n'ha maraviglia; e dando finalmente al fuoco tanto di caldo e di luce, che e' si vede manifestamente ardere le cose, e quasi tremolando nelle sue fiamme rendere in parte luminose le più oscure tenebre della notte. Per le quali cose par loro potere giustamente conchiudere, e dire che, contrapposte le difficultà degli scultori alle loro, le fatiche del corpo alle fatiche dell'animo, la imitazione circa la forma sola alla imitazione dell'apparenza circa la quantità e la qualità che viene all'occhio, il poco numero delle cose

dove la scultura può dimostrare e dimostra la virtù sua allo infinito di quelle che la pittura ci rappresenta, oltre il conservarle perfettamente allo intelletto, e farne parte in quei luoghi che la natura non ha fatto ella, e contrappesato finalmente le cose dell'una alle cose dell'altra; la nobiltà della scultura, quanto all'ingegno, alla invenzione, ed al giudizio degli artefici suoi, non corrisponde a gran pezzo a quella che ha e merita la pittura. E questo è quello che per l'una e per l'altra parte mi è venuto agli orecchi degno di considerazione.

IV. Ma perchè a me pare che gli scultori abbiano parlato con troppo ardire, e i pittori con troppo sdegno; per avere io assai tempo considerato le cose della scultura ed essermi esercitato sempre nella pittura, quantunque piccolo sia forse il frutto che se ne vede; nondimeno, e per quel tanto ch'egli è, e per la impresa di questi scritti, giudicando mio debito dimostrare il giudizio che nell'animo mio ne ho fatto sempre (e vaglia l'autorità mia quanto ella può), dirò sopra tal disputa sicuramente e brevemente il parer mio; persuadendomi di non sottentrare a carico alcuno di prosunzione o d'ignoranza, non trattando io dell'arti altrui come hanno già fatto molti per apparire nel volgo intelligenti di tutte le cose mediante le lettere; e come, tra gli altri, avvenne a Formione peripatetico in Efeso, che, ad ostentazione della eloquenza sua, predicando e disputando della virtù e parti dello eccellente capitano, non meno della prosunzione che della ignoranza sua fece ridere Annibale. Dico adunque, che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto e ad un tempo; e non precedono l'una all'altra, se non quanto la virtù e la forza di coloro che le portano addosso, fa passare l'uno artefice innanzi all'altro, e non per differenze o grado di nobiltà che veramente si trovi infra di loro. E, sebbene per la diversità dell'essenza loro hanno molte agevolezze, non sono elleno però nè tante nè di maniera ch'elle non vengano giustamente contrappesate insieme, e non si conosca la passione o la caparbietà, piuttosto che il giudizio, di chi vuole che l'una avanzi l'altra. Laonde a ragione si può dire che

un'anima medesima regga due corpi; ed io per questo conchiudo che mal fanno coloro che s'ingegnano di disunirle e di separarle l'una dall'altra. Della qual cosa volendoci forse disingannare il cielo, e mostrarci la fratellanza e la unione di queste due nobilissime arti, ha in diversi tempi fattoci nascere molti scultori che hanno dipinto, e molti pittori che hanno fatto delle sculture; come si vedrà nella Vita di Antonio del Pollaiolo, di Lionardo da Vinci, e di molti altri di già passati. Ma nella nostra età ci ha prodotto la bontà divina Michelagnolo Buonarroti, nel quale amendue queste arti sì perfette rilucono, e sì simili ed unite insieme appariscono, che i pittori delle sue pitture stupiscono, e gli scultori le sculture fatte da lui ammirano e riveriscono sommamente. A costui, perch' egli non avesse forse a cercare da altro maestro dove agiatamente collocare le figure fatte da lui, ha la natura donato sì fattamente la scienza dell'architettura, che, senza aver bisogno d'altrui, può e vale da sè solo ed a queste ed a quelle immagini da lui formate dare onorato luogo e ad esse conveniente; di maniera ch'egli meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo ed eccellentissimo architettore, anzi dell'architettura vero maestro. E ben possiamo certo affermare, che e' non errano punto coloro che lo chiamano divino; poichè divinamente ha egli in sè solo raccolte le tre più lodevoli arti e le più ingegnose che si trovino tra' mortali, e con esse, ad esempio di un Dio, infinitamente ci può giovare. E tanto basti per la disputa fatta dalle parti, e per la nostra opinione. E, tornando oramai al primo proposito, dico che, volendo, per quanto si estendono le forze mie, trarre dalla voracissima bocca del tempo i nomi degli scultori, pittori ed architetti, che da Cimabue in qua sono stati in Italia di qualche eccellenza notabile, e desiderando che questa mia fatica sia non meno utile che io me la sia proposta piacevole; mi pare necessario, avanti che e' si venga all'istoria, fare sotto brevità una introduzione a quelle tre arti nelle quali valsero coloro di cui io debbo scrivere le Vite; a cagione che ogni gentile spirito intenda primieramente le cose più nobili delle loro professioni; ed appresso,

con piacere ed utile maggiore, possa conoscere apertamente in che e' fussero tra sè differenti, e di quanto ornamento e comodità alle patrie loro, e a chiunque volle valersi della industria e del sapere di quelli.

V. Comincerommi dunque dall'architettura, come dalla più universale e più necessaria ed utile agli uomini, ed al servizio e ornamento della quale sono l'altre due; e brevemente dimostrerò la diversità delle pietre, le maniere o modi dell'edificare, con le loro proporzioni, ed a che si conoscano le buone fabbriche e bene intese. Appresso, ragionando della scultura, dirò come le statue si lavorino, la forma e la proporzione che si aspetta loro, e quali siano le buone sculture, con tutti gli ammaestramenti più segreti e più necessarj. Ultimamente, discorrendo della pittura, dirò del disegno, dei modi del colorire, del perfettamente condurre le cose, della qualità di essa pittura e di qualunque cosa che da questa dependa, de' musaici d'ogni sorte, del niello, degli smalti, de' lavori alla damaschina, e finalmente poi delle stampe delle pitture. E così mi persuado che queste fatiche mie diletteranno coloro che non sono di questi esercizj, e diletteranno e gioveranno a chi ne ha fatto professione. Perchè, oltra che nella introduzione rivedranno i modi dell'operare, e nelle Vite di essi artefici impareranno dove siano l'opere loro, e a conoscere agevolmente la perfezione o imperfezione di quelle, e discernere tra maniera e maniera; e' potranno accorgersi ancora, quanto meriti lode ed onore chi con le virtù di sì nobili arti accompagna onesti costumi e bontà di vita; ed accesi di quelle laudi che hanno conseguite i sì fatti, si alzeranno essi ancora alla vera gloria. Nè si caverà poco frutto della storia, vera guida e maestra delle nostre azioni, leggendo la varia diversità d'infiniti casi occorsi agli artefici, qualche volta per colpa loro e molte altre della fortuna. Resterebbemi a fare scusa dello avere alle volte usato qualche voce non ben toscana: della qual cosa non vo' parlare, avendo avuto sempre più cura di usare le voci e i vocaboli particolari e proprj delle nostre arti, che i leggiadri o scelti della delicatezza degli scrittori. Siami lecito adunque usare nella propria lingua le proprie voci dei

nostri artefici, e contentisi ognuno della buona volontà mia: la quale si è mossa a fare questo effetto, non per insegnare ad altri, che non so per me, ma per desiderio di conservare almanco questa memoria degli artefici più celebrati; poichè in tante decine di anni non ho saputo vedere ancora chi n'abbia fatto molto ricordo. Conciossiachè io ho piuttosto voluto con queste rozze fatiche mie, ombreggiando gli egregj fatti loro, render loro in qualche parte l'obbligo che io tengo alle opere loro, che mi sono state maestre ad imparare quel tanto che io so, che malignamente, vivendo in ozio, esser censore delle opere altrui, accusandole e riprendendole, come alcuni spesso costumano. Ma egli è oggimai tempo di venire allo effetto.

INTRODUZIONE DI GIORGIO VASARI,

PITTORE ARETINO,

ALLE TRE ARTI DEL DISEGNO;

CIOÈ

ARCHITETTURA, SCULTURA E PITTURA.

DELL' ARCHITETTURA.

Capitolo I.

Delle diverse pietre che servono agli Architetti per gli ornamenti, e per le statue alla Scultura, cioè: Del porfido; del serpentino; del cipollaccio; del mischio; del granito; del granito bigio; della pietra del paragone; dei marmi trasparenti; dei marmi bianchi, venati, cipollini, saligni, campanini; del travertino: della lavagna; del peperigno; della pietra d' Ischia; della pietra serena; della pietra forte.

Quanto sia grande l'utile che ne apporta l'architettura, non accade a me raccontarlo, per trovarsi molti scrittori i quali diligentissimamente ed a lungo n'hanno trattato. E per questo, lasciando da una parte le calcine, le arene, i legnami, i ferramenti, e 'l modo del fondare, e tutto quello che si adopera alla fabbrica, e l'acque, le regioni e i siti, largamente già descritti da Vitruvio[1] e dal nostro Leon Ba-

[1] De' libri di Vitruvio intorno all'*Architettura* è oggi a vedersi, per la correzione del testo, la copia e la varietà delle illustrazioni ec., l' edizion del Poleni e dello Stratico, datane in Udine con diligenze squisite dai fratelli Mattiuzzi. Ad essa è or fatta succedere una version novella de' libri medesimi, che per la lingua non sarà forse anteposta in tutto a tutte le antecedenti, ma per le dichiarazioni de' passi difficili, le giunte importanti ec., di cui dal traduttore (Q. Viviani) è arricchita, riuscirà sicuramente la più utile.

tista Alberti;[1] ragionerò solamente, per servizio de' nostri artefici e di qualunque ama di sapere, come debbono essere universalmente le fabbriche, e quanto di proporzione unite e di corpi, per conseguire quella graziata bellezza che si desidera; e brevemente raccorrò insieme tutto quello che mi parrà necessario a questo proposito. Ed acciocchè più manifestamente apparisca la grandissima difficultà del lavorar delle pietre che son durissime e forti, ragioneremo distintamente, ma con brevità, di ciascuna sorte di quelle che maneggiano i nostri artefici, e primieramente del porfido. Questo è una pietra rossa con minutissimi schizzi bianchi, condotta nell' Italia già dall' Egitto, dove comunemente si crede che nel cavarla ella sia più tenera che quando ella è stata, fuori della cava, alla pioggia, al ghiaccio e al sole; perchè tutte queste cose la fanno più dura e più difficile a lavorarla. Di questa se ne veggono infinite opere lavorate, parte con gli scarpelli, parte segate, e parte con ruote e con smerigli consumate a poco a poco; come se ne vede in diversi luoghi diversamente più cose: cioè quadri, tondi ed altri pezzi spianati per far pavimenti, e così statue per gli edificj, ed ancora grandissimo numero di colonne e picciole e grandi, e fontane con teste di varie maschere, intagliate con grandissima diligenza. Veggonsi ancora oggi sepolture con figure di basso e mezzo rilievo, condotte con gran fatica; come al tempio di Bacco fuor di Roma, a Sant'Agnesa la sepoltura che e' dicono di santa Costanza, figliuola di Costantino imperadore;[2] dove son dentro molti fanciulli con pampani ed uve, che fanno fede della difficultà ch' ebbe chi la lavorò nella durezza di quella pietra. Il medesimo si vede in un pilo a San Giovanni Laterano vicino alla Porta Santa, che è storia-

[1] Il suo latino trattato dell'Architettura fu cogli altri due, pur latini, della Pittura e Scultura, tradotto toscanamente da Cosimo Bartoli. Un trattatello toscano e veramente aureo intorno alla prima dell' arti or nominate, si troverà nel trattato dell' Agricoltura d' uno de' nostri più leggiadri scrittori, Gian Vittorio Soderini, che il Sarchiani pubblicò non molti anni sono, e ch' è finora pochissimo conosciuto.

[2] Intorno al tempio e alla sepoltura di cui qui si parla, e all' opinione secondo la quale santa Costanza è fatta figliuola di Costantino, vedi il tomo III delle *Sculture e Pitture sacre tratte da' cimiteri.*

to,[1] ed evvi dentro gran numero di figure. Vedesi ancora sulla piazza della Ritonda una bellissima cassa fatta per sepoltura,[2] la quale è lavorata con grande industria e fatica, ed è per la sua forma di grandissima grazia e di somma bellezza, e molto varia dall'altre; ed in casa di Egizio e di Fabio Sasso ne soleva essere una figura a sedere di braccia tre e mezzo, condotta a' dì nostri, con il resto dell'altre statue, in casa Farnese. Nel cortile ancora di casa La Valle, sopra una finestra, una lupa molto eccellente; e nel lor giardino i due prigioni legati del medesimo porfido, i quali son quattro braccia d'altezza l'uno, lavorati dagli antichi con grandissimo giudicio: i quali sono oggi lodati straordinariamente da tutte le persone eccellenti, conoscendosi la difficultà che hanno avuto a condurli per la durezza della pietra. A' dì nostri non s'è mai condotto pietre di questa sorte a perfezione alcuna, per avere gli artefici nostri perduto il modo del temperare i ferri, e così gli altri strumenti da condurle.[3] Vero è che se ne va segando con lo smeriglio rocchi di colonne e molti pezzi per accomodarli in ispartimenti per piani, e così in altri vari ornamenti per fabbriche, andandolo consumando a poco a poco con una sega di rame senza denti tirata dalle braccia di due uomini; la quale, con lo smeriglio ridotto in polvere e con l'acqua che continuamente la tenga molle, finalmente pur lo ricide. E sebbene si sono in diversi tempi provati molti begli ingegni per trovare il modo di lavorarlo che usarono gli antichi, tutto è stato in vano: e Leon Battista Alberti, il quale fu il primo che cominciasse a far pruova di lavorarlo, non però in cose

[1] Questo pilo (o urna) a' giorni del Bottari e del Della Valle, principali annotatori delle Vite del Vasari, trovavasi in un claustro, e molto malconcio. Indi fu restaurato per adornarne il Museo Clementino.

[2] Fu quindi posta sul sepolcro di Clemente XII in San Giovanni Laterano, nella cappella della casa Corsini.

[3] * Le arche sepolcrali dei re Normanni che si vedono a Palermo e a Monreale, attestano che anche nel medio-evo l'arte di lavorare il porfido era conosciuta. Nè è da credere che queste urne siano reliquie dell'antichità, perchè esse nella metà inferiore hanno la forma di *bagnarola,* il che non fu mai usato dai Greci e dai Romani, i quali dettero ai loro sarcofagi costantemente la figura di un cubo regolare. — Così il duca di Serra di Falco nella sua magnifica opera sul *Duomo di Monreale ec.*, Palermo, 1838, in-foglio.

di molto momento, non truovò, fra molti che ne mise in pruova, alcuna tempera che facesse meglio che il sangue di becco; perchè, sebbene levava poco di quella pietra durissima nel lavorarla e sfavillava sempre fuoco, gli servì nondimeno di maniera, che fece fare nella soglia della porta principale di santa Maria Novella di Fiorenza le diciotto lettere antiche, che assai grandi e ben misurate si veggono dalla parte dinanzi in un pezzo di porfido; le quali lettere dicono BERNARDO ORICELLARIO.[1] E perchè il taglio dello scarpello non gli faceva gli spigoli, nè dava all'opera quel pulimento e quel fine che le era necessario, fece fare un mulinello a braccia con un manico a guisa di stidione, che agevolmente si maneggiava, appuntandosi uno il detto manico al petto, e nella inginocchiatura mettendo le mani per girarlo; e nella punta, dove era o scarpello o trapano, avendo messo alcune rotelline di rame, maggiori e minori secondo il bisogno, quelle imbrattate di smeriglio, con levare a poco a poco e spianare, facevano la pelle e gli spigoli, mentre con la mano si girava destramente il detto mulinello. Ma con tutte queste diligenze, non fece però Leon Batista altri lavori; perch'era tanto il tempo che si perdeva, che mancando loro l'animo non si mise altramente mano a statue, vasi, o altre cose sottili. Altri poi, che si sono messi a spianare pietre e rappezzar colonne col medesimo segreto, hanno fatto in questo modo. Fannosi per questo effetto alcune martella gravi e grosse, con le punte d'acciaio, temperato fortissimamente col sangue di becco, e lavorato a guisa di punte di diamanti; con le quali, picchiando minutamente in sul porfido, e scantonandolo a poco a poco il meglio che si può, si riduce pur finalmente o a tondo o a piano, come più aggrada all'artefice, con fatica e tempo non picciolo; ma non già a forma di statue, chè di questo non abbiamo la maniera; e se gli dà il pulimento con lo smeriglio e col cuoio, strofinandolo, che

[1] Bernardo Rucellai, celebre per que' suoi Orti ov'accoglieva l'ultima Accademia Platonica, e che dal suo cognome (preso dall'oricello) furon detti *oricellarj*; autore di due libri latini, stimati dottissimi, sulla città di Roma e sui Magistrati Romani, e di due commentarj storici, pur latini, sulla discesa di Carlo VIII in Italia e sulla Guerra di Pisa, che Erasmo, il quale li vide manoscritti, chiamò degni di Salustio; e non ultimo fra i nostri autori di Canti Carnascialeschi.

viene di lustro molto pulitamente lavorato e finito. Ed ancorchè ogni giorno si vadino più assottigliando gl' ingegni umani, e nuove cose investigando, nondimeno anco i moderni, che in diversi tempi hanno per intagliare il porfido provato nuovi modi, diverse tempre ed acciai molto ben purgati, hanno (come si disse di sopra), infino a pochi anni sono, faticato invano. E pur, l'anno 1553, avendo il sig. Ascanio Colonna donato a papa Giulio III una tazza antica di porfido bellissima, larga sette braccia, il pontefice per ornarne la sua vigna ordinò, mancandole alcuni pezzi, che la fusse restaurata: perchè, mettendosi mano all'opera, e pruovandosi molte cose per consiglio di Michelagnolo Buonarroti e di altri eccellentissimi maestri, dopo molta lunghezza di tempo fu disperata l' impresa, massimamente non si potendo in modo niuno salvare alcuni canti vivi, come il bisogno richiedeva.[1] E Michelagnolo, pur avvezzo alla durezza dei sassi, insieme con gli altri se ne tolse giù, nè si fece altro. Finalmente, poichè niuna altra cosa in questi nostri tempi mancava alla perfezione delle nostre arti, che il modo di lavorare perfettamente il porfido, acciocchè nè anco questo si abbia a disiderare, si è in questo modo ritrovato. Avendo, l'anno 1555, il sig. duca Cosimo condotto dal suo palazzo e giardino de' Pitti una bellissima acqua nel cortile del suo principale palazzo di Firenze, per farvi una fonte di straordinaria bellezza; trovati fra i suoi rottami alcuni pezzi di porfido assai grandi, ordinò che di quelli si facesse una tazza col suo piede per la detta fonte; e, per agevolar al maestro il modo di lavorar il porfido, fece di non so che erbe stillar un' acqua di tanta virtù, che spegnendovi dentro i ferri bollenti, fa loro una tempera durissima. Con questo segreto, adunque, secondo 'l disegno fatto da me, condusse Francesco del Tadda, intagliator da Fiesole, la tazza della detta fonte, che è larga due braccia e mezzo di diametro, ed insieme il suo piede, in quel modo che oggi ella si vede nel detto

[1] Questa tazza alfine restaurata, dopo essere stata un pezzo sulla piazza della Certosa, fu trasferita nel cortile delle statue a Belvedere, indi nel museo Pio Clementino o Capitolino. Non è a confondersi coll' altra grandissima ch' è al Vaticano; ove pure, fra altre tazze, è la famosa di giallo antico, reduce da Parigi.

palazzo. Il Tadda, parendoli che il segreto datogli dal duca fusse rarissimo, si mise a far prova d' intagliar alcuna cosa; e gli riuscì così bene, che in poco tempo ha fatto in tre ovati di mezzo rilievo, grandi quanto il naturale, il ritratto d'esso sig. duca Cosimo, quello della duchessa Leonora, ed una testa di Gesù Cristo, con tanta perfezione, che i capelli e le barbe, che sono difficilissimi nell' intaglio, sono condotti di maniera che gli antichi non stanno punto meglio. [1] Di queste opere ragionando il sig. duca con Michelagnolo, quando Sua Eccellenza fu in Roma, non volea creder il Buonarroti che così fusse; perchè, avendo io, d'ordine del duca, mandata la testa del Cristo a Roma, fu veduta con molta maraviglia da Michelagnolo, il quale la lodò assai, e si rallegrò molto di veder ne' tempi nostri la scultura arricchita di questo rarissimo dono, cotanto invano insino a oggi desiderato. Ha finito ultimamente il Tadda la testa di Cosimo vecchio de' Medici in uno ovato, come i detti di sopra, ed ha fatto e fa continuamente molte altre somiglianti opere. Restami a dire del porfido, che, per essersi oggi smarrite le cave di quello, è perciò necessario servirsi di spoglie di frammenti antichi, e di rocchi di colonne e di altri pezzi, e che però bisogna a chi lo lavora avvertire se ha avuto il fuoco; perciò che, quando l' ha avuto, sebbene non perde in tutto il colore nè si disfà, manca nondimeno pure assai di quella vivezza che è sua propria, e non piglia mai così bene il pulimento, come quando non l' ha avuto; e, che è peggio, quello che ha avuto il fuoco si schianta facilmente quando si lavora. È da sapere ancora, quanto alla natura del porfido, che messo nella fornace non si cuoce, e non lascia intieramente cuocer le pietre che gli sono intorno; anzi, quanto a sè, incrudelisce: come ne dimostrano le due colonne che i Pisani, l'anno 1117, donarono a' Fiorentini dopo l'acquisto di Maiorica, le quali sono oggi alla porta principale del tempio di San Giovanni, non molto bene pulite e senza colore per avere

[1] *Francesco Ferrucci, detto il Tadda, fece altri simili lavori che qui non sono ricordati; fra i quali molte teste di G. C. e della Vergine, e due ritratti di fra Girolamo Savonarola. Ne è memoria nella *Storia delle Pietre* scritta dal P. Agostino del Riccio domenicano, che manoscritta possiede il chiar. prof. Targioni di Firenze. Vedi cap. 1, fol. 6.

avuto il fuoco; come nelle sue storie racconta Giovani Villani.[1]

Succede al porfido il serpentino, il quale è pietra di color verde, scuretta alquanto, con alcune crocette dentro giallette e lunghe per tutta la pietra, della quale nel medesimo modo si vagliono gli artefici per far colonne e piani per pavimenti per le fabbriche; ma di questa sorte non s'è mai veduto figure lavorate, ma sì bene infinito numero di base per le colonne, e piedi di tavole, ed altri lavori più materiali. Perchè questa sorte di pietra si schianta ancorchè sia dura più che il porfido, e riesce a lavorarla più dolce e men faticosa che il porfido, e cavasi in Egitto e nella Grecia, e la sua saldezza ne' pezzi non è molto grande. Conciossiachè di serpentino non si è mai veduto opera alcuna in maggior pezzo di braccia tre per ogni verso, e sono state tavole e pezzi di pavimenti. Si è trovato ancora qualche colonna, ma non molto grossa nè larga; e similmente alcune maschere e mensole lavorate, ma figure non mai. Questa pietra si lavora nel medesimo modo che si lavora il porfido.

Più tenera poi di questa è il cipollaccio, pietra che si cava in diversi luoghi; il quale è di color verde acerbo e gialletto, ed ha dentro alcune macchie nere quadre, picciole e grandi, e così bianche alquanto grossette; e si veggono di questa sorte in più luoghi colonne grosse e sottili, e porte ed altri ornamenti, ma non figure. Di questa pietra è una fonte in Roma in Belvedere, cioè una nicchia in un canto del giardino, dove sono le statue del Nilo e del Tevere: la qual nicchia fece far papa Clemente VII col disegno di Michelagnolo per ornamento d'un fiume antico, acciò in questo campo, fatto a guisa di scogli, apparisca, come veramente fa, molto bello. Di questa pietra si fanno ancora, segandola, tavole, tondi, ovati, ed altre cose simili, che in pavimenti e altre forme piane fanno con l'altre pietre bellissima accompagnatura e molto vago componimento. Questa piglia il pulimento come il porfido ed il serpentino, ed ancora si sega come l'altre sorti di pietra dette di sopra, e se ne trovano in Roma infi-

[1] Vedi le sue *Storie*, lib. IV, cap. 30.

niti pezzi sotterrati nelle ruine che giornalmente vengono a luce; e delle cose antiche se ne sono fatte opere moderne, porte ed altre sorti d'ornamenti, che fanno, dove elle si mettono, ornamento e grandissima bellezza.

Ecci un' altra pietra chiamata mischio dalla mescolanza di diverse pietre congelate insieme e fatte tutt' una dal tempo e dalla crudezza dell' acque. E di questa sorte se ne trova copiosamente in diversi luoghi; come ne' monti di Verona, in quelli di Carrara, ed in quei di Prato in Toscana, e nei monti dell' Impruneta nel contado di Firenze. Ma i più belli ed i migliori si sono trovati, non ha molto, a San Giusto a Monterantoli, lontano da Fiorenza cinque miglia; e di questi me n' ha fatto il signor duca Cosimo ornare tutte le stanze nuove del palazzo in porte e camini, che sono riusciti molto belli; e per lo giardino de' Pitti se ne sono dal medesimo luogo cavate colonne di braccia sette bellissime: ed io resto maravigliato che in questa pietra si sia trovata tanta saldezza. Questa pietra, perchè tiene d' alberese, piglia bellissimo pulimento, e trae in colore di paonazzo rossigno, macchiato di vene bianche e gialliece. Ma i più fini sono nella Grecia e nell' Egitto, dove sono molto più duri che i nostri italiani: e di questa ragion di pietra se ne trova di tanti colori, quanto la natura lor madre s'è di continuo dilettata e diletta di condurre a perfezione. Di questi sì fatti mischi se ne veggono in Roma ne' tempi nostri opere antiche e moderne; come colonne, vasi, fontane, ornamenti di porte, e diverse incrostature per gli edificj, e molti pezzi ne' pavimenti. Se ne vede diverse sorti di più colori; chi tira al giallo ed al rosso, alcuni al bianco ed al nero, altri al bigio ed al bianco, pezzato di rosso e venato di più colori; così certi rossi, verdi, neri e bianchi: che sono orientali: e di questa sorte di pietra n'ha un pilo antichissimo, largo braccia quattro e mezzo, il signor duca al suo giardino de' Pitti; che è cosa rarissima, per esser, come s' è detto, orientale di mischio bellissimo e molto duro a lavorarsi. E cotali pietre sono tutte di specie più dura e più bella di colore e più fine, come ne fanno fede oggi due colonne di braccia dodici di altezza nella entrata di San Pietro di Roma, le quali reggono le prime navate; ed una n' è

da una banda, l'altra dall'altra. Di questa sorte, quella ch'è ne' monti di Verona, è molto più tenera che l'orientale infinitamente; e ne cavano in questo luogo d'una sorte ch'è rossiccia, e tira in color ceciato: e queste sorti si lavorano tutte bene a' giorni nostri con le tempere e co' ferri siccome le pietre nostrali, e se ne fa e finestre e colonne, e fontane e pavimenti, e stipiti per le porte e cornici; come ne rende testimonianza la Lombardia, anzi tutta l'Italia.

Trovasi un'altra sorte di pietra durissima, molto più ruvida e picchiata di neri e bianchi, e talvolta di rossi, dal tiglio e dalla grana di quella comunemente detta granito; della quale si trova nello Egitto saldezze grandissime, e da cavarne altezze incredibili: come oggi si veggono in Roma negli obelischi, aguglie, piramidi, colonne, ed in que' grandissimi vasi de' bagni che abbiamo a S. Piero in Vincola e a S. Salvadore del Lauro e a S. Marco, ed in colonne quasi infinite, che per la durezza e saldezza loro non hanno temuto fuoco nè ferro; ed il tempo istesso, che tutte le cose caccia a terra, non solamente non le ha distrutte, ma neppur cangiato loro il colore. E per questa cagione gli Egizj se ne servivano per i loro morti, scrivendo in queste aguglie, coi caratteri loro strani, la vita de' grandi, per mantener la memoria della nobiltà e virtù di quelli.

Venivane d'Egitto medesimamente di un'altra ragione bigio, il quale trae più in verdiccio i neri ed i picchiati bianchi; molto duro certamente, ma non sì che i nostri scarpellini, per la fabbrica di S. Pietro, non abbiano delle spoglie che hanno trovato messe in opera, fatto sì che, con le tempere de' ferri che ci sono al presente, hanno ridotto le colonne e l'altre cose a quella sottigliezza che hanno voluto, e datogli bellissimo pulimento come al porfido. Di questo granito bigio è dotata la Italia in molte parti; ma le maggiori saldezze che si trovino, sono nell'isola dell'Elba, dove i Romani tennero di continuo uomini a cavare infinito numero di questa pietra. E di questa sorte ne sono parte le colonne del portico della Ritonda, le quali son molte belle e di grandezza straordinaria; e vedesi che nella cava quando si taglia è più tenero assai che quando è stato cavato, e che vi si la-

vora con più facilità. Vero è, che bisogna per la maggior parte lavorarlo con martelline che abbiano la punta, come quelle del porfido, e nelle gradine una dentatura tagliente dall' altro lato. D' un pezzo della qual sorte pietra, che era staccato dal masso, n' ha cavato il duca Cosimo una tazza tonda di larghezza di braccia dodici per ogni verso, ed una tavola della medesima lunghezza per lo palazzo e giardino de' Pitti.

Cavasi del medesimo Egitto, e di alcuni luoghi di Grecia ancora, certa sorte di pietra nera detta paragone; la quale ha questo nome, perchè volendo saggiar l'oro, s'arruota su quella pietra, e si conosce il colore, e per questo, paragonandovi su, vien detto paragone. Di questa è un' altra specie di grana e di un altro colore, perchè non ha il nero morato affatto, e non è gentile; che ne fecero gli antichi alcuna di quelle sfingi ed altri animali, come in Roma in diversi luoghi si vede, e di maggior saldezza una figura in Parione d' uno ermafrodito, accompagnata da un' altra statua di porfido bellissima. La qual pietra è dura a intagliarsi, ma è bella straordinariamente, e piglia un lustro mirabile. Di questa medesima sorte se ne trova ancora in Toscana ne' monti di Prato, vicino a Fiorenza a dieci miglia, e così ne' monti di Carrara: della quale alle sepolture moderne se ne veggono molte casse e dipositi per i morti; come nel Carmine di Fiorenza alla cappella maggiore, dove è la sepoltura di Piero Soderini (sebbene non vi è dentro) di questa pietra, ed un padiglione similmente di paragone di Prato, tanto ben lavorato e così lustrante, che pare un raso di seta e non un sasso intagliato e lavorato. Così ancora nella incrostatura di fuori del tempio di S. Maria del Fiore di Fiorenza, per tutto lo edificio, è un' altra sorte di marmo nero e marmo rosso, che tutto si lavora in un medesimo modo.

Cavasi alcuna sorte di marmi in Grecia e in tutte le parti d'Oriente che son bianchi e gialleggiano e traspaiono molto, i quali erano adoperati dagli antichi per bagni e per stufe e per tutti que' luoghi dove il vento potesse offendere gli abitatori; ed oggi se ne veggono ancora alcune finestre nella tribuna di S. Miniato a monte, luogo de' monaci di monte

Oliveto in su le porte di Firenze, che rendono chiarezza e non vento. E con questa invenzione riparavano al freddo, e facevano lume alle abitazioni loro. In queste cave medesime cavavano altri marmi senza vene ma del medesimo colore, del quale eglino facevano le più nobili statue. Questi marmi di tiglio e di grana erano finissimi, e se ne servivano ancora tutti quelli che intagliavano capitelli, ornamenti ed altre cose di marmo per l' architettura; e vi eran saldezze grandissime di pezzi, come appare ne' Giganti di Montecavallo di Roma, e nel Nilo di Belvedere, e in tutte le più degne e celebrate statue. E si conoscono esser greche, oltra il marmo, alla maniera delle teste ed alla acconciatura del capo ed ai nasi delle figure, i quali sono dall' appiccatura delle ciglia alquanto quadri fino alle nare del naso. E questo si lavora co' ferri ordinari e co' trapani, e se gli dà il lustro con la pomice e col gesso di Tripoli, col cuoio e struffoli di paglia.

Sono nelle montagne di Carrara nella Carfagnana, vicino ai monti di Luni, molte sorti di marmi; come marmi neri, ed alcuni che traggono in bigio, ed altri che sono mischiati di rosso, ed alcuni altri che son con vene bigie, che sono crosta sopra marmi bianchi: perchè non son purgati, anzi offesi dal tempo, dall'acqua e dalla terra, pigliano quel colore. Cavansi ancora altre specie di marmi, che son chiamati cipollini e saligni e campanini e mischiati; e per lo più una sorte di marmi bianchissimi e lattati, che sono gentili ed in tutta perfezione per far le figure. E vi s' è trovato da cavare saldezze grandissime, e se n' è cavato ancora a' giorni nostri pezzi di nove braccia per far giganti, e d' un medesimo sasso ancora se ne sono cavati a' tempi nostri due; l' uno fu il David che fece Michelagnolo Buonarroti, il quale è alla porta del palazzo del Duca di Fiorenza; e l' altro l' Ercole e Cacco, che di mano del Bandinello sono all' altro lato della medesima porta. Un altro pezzo ne fu cavato pochi anni sono di braccia nove, perchè il detto Baccio Bandinello ne facesse un Nettuno per la fonte che il duca fa fare in piazza. Ma, essendo morto il Bandinello, è stato dato poi all' Ammannato, scultore eccellente, perchè ne faccia similmente un Nettu-

no.[1] Ma di tutti questi marmi, quelli della cava detta del Polvaccio, che è nel medesimo luogo, sono con manco macchie e smerigli, e senza que' nodi e noccioli che il più delle volte sogliono esser nella grandezza de' marmi, e recar non piccola difficultà a chi gli lavora, e bruttezza nell' opere, finite che sono le statue. Si sono ancora dalle cave di Seravezza, in quel di Pietrasanta, avute colonne della medesima altezza; come si può vedere una di molte che avevano a esser nella facciata di S. Lorenzo di Firenze, quale è oggi abbozzata fuor della porta di detta chiesa, dove l' altre sono parte alla cava rimase e parte alla marina.[2] Ma, tornando alle cave di Pietrasanta, dico che in quelle s' esercitarono tutti gli antichi; ed altri marmi che questi non adoperarono per fare, que' maestri che furono sì eccellenti, le loro statue; esercitandosi di continuo, mentre si cavano le lor pietre per far le loro statue, in fare, ne' sassi medesimi delle cave, bozze di figure; come ancor oggi se ne veggono le vestigia di molte in quel luogo. Di questa sorte adunque cavano oggi i moderni le loro statue, e non solo per il servizio della Italia, ma se ne manda in Francia, in Inghilterra, in Ispagna ed in Portogallo: come appare oggi per la sepoltura fatta in Napoli da Giovan da Nola, scultore eccellente, a D. Pietro di Toledo vicerè di quel regno; chè tutti i marmi gli furono donati e condotti in Napoli dal signor duca Cosimo de' Medici. Questa sorte di marmi ha in sè saldezze maggiori e più pastose e morbide a lavorarla, e se le dà bellissimo pulimento più che ad altra sorte di marmo. Vero è che si viene talvolta a scontrarsi in alcune vene, domandate dagli scultori smerigli, i quali sogliono rompere i ferri. Questi marmi si abbozzano con una sorte di ferri chiamati subbie, che hanno la punta a guisa di pali a faccie, e più grossi e sottili; e di poi seguitano con scarpelli detti carcagnuoli, i quali nel mezzo del taglio hanno una tacca; e così con più sottili di mano in mano, che abbiano più tacche, e gl' intaccano quando sono arruotati

[1] Questo Nettuno, detto qui volgarmente il Biancone di Piazza, fu posto ed è tuttavia sopra la fonte allato al Palazzo Vecchio.

[2] L' abbozzata, ch' era fuor della chiesa a' giorni del Vasari, dicesi rimasta sotto gl' interrimenti della piazza.

con un altro scarpello. E questa sorte di ferri chiamano gradine, perchè con esse vanno gradinando e riducendo a fine le lor figure; dove poi con lime di ferro diritte e torte vanno levando le gradine che son restate nel marmo; e così poi con la pomice, arrotando a poco a poco, gli fanno la pelle che vogliono; e tutti gli strafori che fanno, per non intronare il marmo, gli fanno con trapano di minore e di maggior grandezza, e di peso di dodici libbre l'uno, e qualche volta venti; chè di questi ne hanno di più sorte, per far maggiori e minori buche, e gli servon questi per finire ogni sorte di lavoro e condurlo a perfezione. De' marmi bianchi venati di bigio, gli scultori e gli architetti ne fanno ornamenti per porte e colonne per diverse case; servonsene per pavimenti e per incrostatura nelle lor fabbriche, e gli adoperano a diverse sorti di cose: similmente fanno di tutti i marmi mischiati.

I marmi cipollini sono un'altra specie, di grana e colore differente, e di questa sorte n'è ancora altrove che a Carrara; e questi il più pendono in verdiccio e son pieni di vene, che servono per diverse cose, e non per figure. Quelli che gli scultori chiamano saligni, che tengono di congelazione di pietra, per esservi que'lustri ch'appariscono nel sale e traspaiono alquanto, è fatica assai a farne le figure; perchè hanno la grana della pietra ruvida e grossa, e perchè nei tempi umidi gocciano acqua di continuo, ovvero sudando. Quelli che si dimandano campanini, son quella sorte di marmi che suonano quando si lavorano, ed hanno un certo suono più acuto degli altri: questi son duri, e si schiantano più facilmente che l'altre sorti suddette, e si cavano a Pietrasanta. A Seravezza ancora in più luoghi ed a Campiglia si cavano alcuni marmi che sono, per la maggior parte, buonissimi per lavoro di quadro, e ragionevoli ancora alcuna volta per statue; ed in quel di Pisa, al monte a S. Giuliano, si cava similmente una sorte di marmo bianco che tiene d'alberese, e di questi è incrostato di fuori il Duomo ed il Camposanto di Pisa, oltre a molti altri ornamenti che si veggono in quella città fatti del medesimo. E perchè già si conducevano i detti marmi del monte a S. Giuliano in Pisa con qualche incomodo e spesa, oggi, avendo il duca Cosimo, così per sanare il paese

come per agevolare il condurre i detti marmi ed altre pietre che si cavano da que' monti, messo in canale diritto il fiume d' Osoli ed altre molte acque che sorgeano in que' piani con danno del paese, si potranno agevolmente per lo detto canale condurre i marmi, o lavorati o in altro modo, con piccolissima spesa, e con grandissimo utile di quella città; che è poco meno che tornata nella pristina grandezza, mercè del detto signor duca Cosimo, che non ha cura che maggiormente lo prema che d' aggrandire e rifar quella città, che era assai mal condotta innanzi che ne fusse Sua Eccellenza signore.

Cavasi un' altra sorte di pietra chiamata trevertino, il quale serve molto per edificare e fare ancora intagli di diverse ragioni; che per Italia in molti luoghi se ne va cavando, come in quel di Lucca ed a Pisa ed in quel di Siena da diverse bande: ma le maggiori saldezze e le migliori pietre, cioè quelle che son più gentili, si cavano in sul fiume del Teverone a Tivoli; che è tutta specie di congelazione d'acque e di terra, che per la crudezza e freddezza sua non solo congela e petrifica la terra, mai i ceppi, i rami e le fronde degli alberi. E, per l' acqua che riman dentro, non si potendo finire di asciugare quando elle son sotto l' acqua, vi rimangono i pori della pietra cavati, che pare spugnosa e bucheraticcia, egualmente di dentro e di fuori. Gli antichi di questa sorte di pietra fecero le più mirabili fabbriche ed edificj che facessero, come sono i Colisei e l' Erario da' Ss. Cosimo e Damiano, e molti altri edificj; e ne mettevano nei fondamenti delle lor fabbriche infinito numero; e lavorandoli, non furon molto curiosi di farli finire, ma se ne servivano rusticamente; e questo forse facevano perchè hanno in sè una certa grandezza e superbia. Ma ne' giorni nostri s'è trovato chi gli ha lavorati sottilissimamente; come si vide già in quel tempio tondo, che cominciarono, e non finirono salvochè tutto il basamento, in sulla piazza di S. Luigi de' Francesi in Roma. Il quale fu condotto da un francese chiamato maestro Gian, che studiò l'arte dello intaglio in Roma, e divenne tanto raro che fece il principio di questa opera, la quale poteva stare al paragone di quante cose eccellenti antiche e moderne che si sian viste d' intaglio di tal pietra; per avere

straforato sfere di astrologi, ed alcune salamandre nel fuoco, imprese reali, ed in altre libri aperti con le carte, lavorati con diligenza trofei e maschere; le quali rendono, dove sono, testimonio della eccellenza e bontà da poter lavorarsi questa pietra simile al marmo, ancorchè sia rustica. E reca in sè una grazia per tutto, vedendo quella spugnosità de' buchi unitamente, che fa bel vedere. Il qual principio di tempio, essendo imperfetto, fu levato dalla nazione francese, e le dette pietre ed altri lavori di quello posti nella facciata della chiesa di S. Luigi, e parte in alcune cappelle, dove stanno molto bene accomodate e riescono bellissime. Questa sorte di pietra è buonissima per le muraglie, avendo sotto squadratola o scorniciata; perchè si può incrostarla di stucco, con coprirla con esso, ed intagliarvi ciò ch'altri vuole: come fecero gli antichi nell' entrate pubbliche del Coliseo, ed in molti altri luoghi; e come ha fatto a'giorni nostri Antonio da S. Gallo nella sala del palazzo del papa dinanzi alla cappella, dove ha incrostato di trevertini con stucco e con vari intagli eccellentissimamente. Ma più d' ogni altro maestro ha nobilitata questa pietra Michelagnolo Buonarroti nell' ornamento del cortile di casa Farnese, avendovi, con maraviglioso giudizio, fatto d' essa pietra far finestre, maschere, mensole e tante altre simili bizzarrie, lavorate tutte come si fa il marmo, che non si può veder alcuno altro simile ornamento più bello. E se queste cose son rare, è stupendissimo il cornicione maggiore del medesimo palazzo nella facciata dinanzi, non si potendo alcuna cosa nè più bella nè più magnifica desiderare. Della medesima pietra ha fatto similmente Michelagnolo, nel di fuori della fabbrica di S. Pietro, certi tabernacoli grandi; e dentro, la cornice che gira intorno alla tribuna con tanta pulitezza, che, non si scorgendo in alcun luogo le commettiture, può conoscer ognuno agevolmente quanto possiamo servirci di questa sorte pietra. Ma quello che trapassa ogni maraviglia è, che, avendo fatto di questa pietra la volta di una delle tre tribune del medesimo S. Pietro, sono commessi i pezzi di maniera, che non solo viene collegata benissimo la fabbrica con varie sorti di commettiture, ma pare a vederla da terra tutta lavorata d'un pezzo. Ecci un' altra sorte

di pietre che tendono al nero, e non servono agli architettori se non a lastricare tetti. Queste sono lastre sottili, prodotte a suolo a suolo da tempo e dalla natura per servizio degli uomini; che ne fanno ancora pile, murandole talmente insieme, che elle commettino l'una nell'altra, e le empiono d'olio secondo la capacità de' corpi di quelle, e sicurissimamente ve lo conservano. Nascono queste nella riviera di Genova, in un luogo detto Lavagna, e se ne cavano pezzi lunghi dieci braccia; e i pittori se ne servono a lavorarvi su le pitture a olio, perchè elle vi si conservano su molto più lungamente che nelle altre cose, come al suo luogo si ragionerà ne' capitoli della pittura. Avviene questo medesimo della pietra detta piperno, da molti detta peperigno: pietra nericcia e spugnosa come il trevertino, la quale si cava per la campagna di Roma, e se ne fanno stipiti di finestre e porte in diversi luoghi, come a Napoli ed in Roma; e serve ella ancora a' pittori a lavorarvi su a olio, come al suo luogo racconteremo. È questa pietra alidissima, ed ha anzi dell'arsiccio che no. Cavasi ancora in Istria una pietra bianca livida, la quale molto agevolmente si schianta; e di questa sopra di ogni altra si serve non solamente la città di Vinegia, ma tutta la Romagna ancora, facendone tutti i loro lavori e di quadro e d'intaglio; e con sorte di strumenti e ferri più lunghi che gli altri la vanno lavorando, massimamente con certe martelline, andando secondo la falda della pietra, per essere ella molto frangibile. E di questa sorte di pietra ne ha messo in opera una gran copia messer Iacopo Sansovino, il quale ha fatto di Vinegia lo edificio dorico della Panattiera, ed il toscano alla Zecca in sulla piazza di S. Marco. E così tutti i lor lavori vanno facendo per quella città, e porte, finestre, cappelle ed altri ornamenti che lor viene comodo di fare, non ostante che da Verona per il fiume dell'Adige abbiano comodità di condurvi i mischi ed altra sorte di pietre; delle quali poche cose si veggono, per aver più in uso questa: nella quale spesso vi commettono dentro porfidi, serpentini, ed altre sorti di pietre mischie, che fanno accompagnate con essa bellissimo ornamento. Questa pietra tiene d'alberese, come la pietra da calcina de' nostri paesi; e, come si è detto, agevol-

mente si schianta. Restaci la pietra serena, e la bigia, detta macigno; e la pietra forte, che molto s'usa per Italia dove son monti, e massimamente in Toscana, per lo più in Fiorenza e nel suo dominio. Quella ch'eglino chiamano pietra serena, è quella sorte che trae in azzurrigno, ovvero tinta di bigio; della quale n'è ad Arezzo cave in più luoghi, a Cortona, a Volterra e per tutti gli Appennini; e nei monti di Fiesole è bellissima, per esservisi cavato saldezze grandissime di pietre, come veggiamo in tutti gli edificj che sono in Firenze fatti da Filippo di ser Brunellesco, il quale fece cavare tutte le pietre di S. Lorenzo e di S. Spirito, ed altre infinite che sono in ogni edificio per quella città. Questa sorta di pietra è bellissima a vedere, ma dove sia umidità e vi piova su, o abbia ghiacciati addosso, si logora e si sfalda; ma al coperto ella dura in infinito. Ma molto più durabile di questa e di più bel colore è una sorte di pietra azzurrigna, che si dimanda oggi la pietra del fossato; la quale quando si cava, il primo filare è ghiaioso e grosso, il secondo mena nodi e fessure, il terzo è mirabile, perchè è più fine. Della qual pietra Michelagnolo s'è servito nella libreria e sagrestia di S. Lorenzo per papa Clemente, per esser gentile di grana; ed ha fatto condurre le cornici, le colonne ed ogni lavoro con tanta diligenza, che d'argento non resterebbe sì bella. E questa piglia un pulimento bellissimo, e non si può desiderare in questo genere cosa migliore. E perciò fu già in Fiorenza ordinato per legge, che di questa pietra non si potesse adoperare se non in fare edifizj pubblici, o con licenza di chi governasse. Della medesima n'ha fatto assai mettere in opera il duca Cosimo, così nelle colonne ed ornamenti della loggia di mercato nuovo, come nell'opera dell'udienza cominciata nella sala grande del palazzo dal Bandinello, e nell'altra che è a quella dirimpetto; ma gran quantità, più che in alcun altro luogo sia stato fatto giammai, n'ha fatto mettere Sua Eccellenza nella strada de'magistrati, che fa condurre col disegno ed ordine di Giorgio Vasari Aretino. Vuol questa sorte di pietra il medesimo tempo a esser lavorata che il marmo, ed è tanto dura, che ella regge all'acqua e si difende assai dall'altre ingiurie del tempo. Fuor di questa n'è un'altra spe-

cie ch' è detta pietra serena, per tutto il monte, ch' è più ruvida e più dura e non è tanto colorita, che tiene di specie di nodi della pietra; la quale regge all' acqua, al ghiaccio, e se ne fa figure ed altri ornamenti intagliati. E di questa n'è la Dovizia, figura di man di Donatello, in su la colonna di mercato vecchio in Fiorenza: così molte altre statue fatte da persone eccellenti, non solo in quella città ma per il dominio. Cavasi per diversi luoghi la pietra forte; la qual regge all' acqua, al sole, al ghiaccio ed a ogni tormento, e vuol tempo a lavorarla; ma si conduce molto bene, e non v'è molte gran saldezze. Della qual se n'è fatto, e per i Goti e per i moderni, i più belli edificj che siano per la Toscana; come si può vedere in Fiorenza nel ripieno de' due archi che fanno le porte principali dell' oratorio di Orsanmichele, i quali sono veramente cose mirabili e con molta diligenza lavorate. Di questa medesima pietra sono similmente per la città, come s' è detto, molte statue ed arme; come intorno alla fortezza ed in altri luoghi si può vedere. Questa ha il colore alquanto gialliccio, con alcune vene di bianco sottilissime che le danno grandissima grazia; e così se n' è usato fare qualche statua ancora, dove abbiano a essere fontane, perchè reggono all' acqua. E di questa sorte di pietra è murato il palazzo dei Signori, la Loggia, Orsanmichele, ed il di dentro di tutto il corpo di S. Maria del Fiore; e così tutti i ponti di quella città, il palazzo de' Pitti, e quello degli Strozzi. Questa vuol esser lavorata con le martelline, perchè è più soda; e così l' altre pietre suddette vogliono esser lavorate nel medesimo modo che s' è detto del marmo e dell' altre sorti di pietre.[1] Imperò, non ostante le buone pietre e le tempere de' ferri, è di necessità l'arte, intelligenza e giudicio di coloro che le lavorano; perchè è grandissima differenza negli artefici, tenendo una misura medesima, da mano a mano in dar grazia e bellezza all' opere che si lavorano. E questo fa discernere

[1] Per più completa notizia delle pietre e de' marmi della Toscana specialmente, vedi i Viaggi di Gio. Targioni Tozzetti, ed anche l'Atlante dello Zuccagni Orlandini; in ispecie la tavola quarta, che s' intitola *dalla Valle del Serchio*, ov' è data notizia di cave già da gran tempo abbandonate, e recentemente riaperte. — * Vedi anche il Repetti, *Dizionario ec. della Toscana*, art. Cave.

e conoscere la perfezione del fare da quelli che sanno a quei che manco sanno. Per consistere, adunque, tutto il buono e la bellezza delle cose estremamente lodate, negli estremi della perfezione che si dà alle cose che tali son tenute da coloro che intendono, bisogna con ogni industria ingegnarsi sempre di farle perfette e belle, anzi bellissime o perfettissime.

Capitolo II.

Che cosa sia il lavoro di quadro semplice, e il lavoro di quadro intagliato.

Avendo noi ragionato così in genere di tutte le pietre che, o per ornamenti o per isculture, servono agli artefici nostri ne' loro bisogni, diciamo ora che, quando elle si lavorano per la fabbrica, tutto quello dove si adopera la squadra e le seste e che ha cantoni, si chiama lavoro di quadro. E questo cognome deriva dalle facce e dagli spigoli che son quadri, perchè ogni ordine di cornici, o cosa che sia diritta ovvero risaltata ed abbia cantonate, è opera che ha il nome di quadro; e però volgarmente si dice fra gli artefici lavoro di quadro. Ma se ella non resta così pulita, ma si intagli in tai cornici, fregi, fogliami, uovoli, fusaruoli, dentelli, guscie ed altre sorti d' intagli, in quei membri che sono eletti a intagliarsi da chi le fa, ella si chiama opera di quadro intagliata, ovvero lavoro d' intaglio. Di questa sorte opra di quadro e d' intaglio si fanno tutte le sorti Ordini: rustico, dorico, ionico, corinto e composto; e così se ne fece al tempo de' Goti il lavoro tedesco: e non si può lavorare nessuna sorte d' ornamenti, che prima non si lavori di quadro e poi d' intaglio, così pietre mischie e marmi e d'ogni sorte pietra; così come ancora di mattoni, per avervi a incrostar su opera di stucco intagliata; similmente di legno di noce e d'albero e d'ogni sorte legno. Ma, perchè molti non sanno conoscere le differenze che sono da Ordine a Ordine, ragioneremo distintamente nel Capitolo che segue di ciascuna maniera o modo più brevemente che noi potremo.

Capitolo III.

De' cinque Ordini d'architettura, Rustico, Dorico, Ionico, Corinto, Composto, e del lavoro Tedesco.

Il lavoro chiamato rustico è più nano e di più grossezza che tutti gli altri ordini, per essere il principio e fondamento di tutti, e si fa nelle modanature delle cornici più semplici, e per conseguenza più bello, così ne' capitelli e base, come in ogni suo membro. I suoi zoccoli, o piedistalli che gli vogliam chiamare, dove posano le colonne, sono quadri di proporzione, con l'avere da piè la sua fascia soda, e così un'altra di sopra che lo ricinga in cambio di cornice. L'altezza della sua colonna si fa di sei teste, a imitazione di persone nane ed atte a regger peso: e di questa sorte se ne vede in Toscana molte logge pulite ed alla rustica, con bozze e nicchie fra le colonne e senza; e così molti portici, che gli costumarono gli antichi nelle lor ville; ed in campagna se ne vede ancora molte sepolture, come a Tivoli ed a Pozzuolo. Servironsi di questo Ordine gli antichi per porte, finestre, ponti, acquidotti, erarj, castelli, torri e rôcche da conservar munizione ed artiglieria; e porti di mare, prigioni e fortezze, dove si fa cantonate a punte di diamanti ed a più facce bellissime. E queste si fanno spartite in varj modi; cioè, o bozze piane, per non far con esse scala alle muraglie (perchè agevolmente si salirebbe quando le bozze avesseno, come diciamo noi, troppo aggetto), o in altre maniere; come si vede in molti luoghi, e massimamente in Fiorenza, nella facciata dinanzi e principale della cittadella maggiore, che Alessandro primo duca di Fiorenza fece fare; la quale, per rispetto dell'impresa de'Medici, è fatta a punte di diamante e di palle schiacciate, e l'una e l'altra di poco rilievo. Il qual composto tutto di palle e di diamanti uno allato all'altro, è molto ricco e vario, e fa bellissimo vedere. E di questa opera n'è molto per le ville de' Fiorentini, portoni, entrate, e case e palazzi dov' e' villeggiano; che non solo recano bellezza ed ornamento infinito a quel contado, ma utilità e co-

modo grandissimo ai cittadini. Ma molto più è dotata la città di fabbriche stupendissime fatte di bozze; come quella di casa Medici, la facciata del palazzo de' Pitti, quello degli Strozzi, ed altri infiniti. Questa sorte di edificj tanto quanto più sodi e semplici si fanno e con buon disegno, tanto più maestria e bellezza vi si conosce dentro; ed è necessario che questa sorte di fabbrica sia più eterna e durabile di tutte l'altre, avvegnachè sono i pezzi delle pietre maggiori, e molto migliori le commettiture, dove si va collegando tutta la fabbrica con una pietra che lega l'altra pietra. E perchè elle son pulite e sode di membri, non hanno possanza i casi di fortuna o del tempo nuocerli tanto rigidamente, quanto fanno alle pietre intagliate e traforate, e, come dicono i nostri, campate in aria dalla diligenza degl' intagliatori.

L' Ordine dorico fu il più massiccio ch'avesser i Greci, e più robusto di fortezza e di corpo, e molto più degli altri loro Ordini collegato insieme: e non solo i Greci ma i Romani ancora dedicarono questa sorte di edificj a quelle persone che erano armigeri, come imperatori di eserciti, consoli, pretori; ma a gli Dei loro molto maggiormente, come a Giove, Marte, Ercole ed altri; avendo sempre avvertenza di distinguere, secondo il lor genere, la differenza della fabbrica o pulita o intagliata, o più semplice o più ricca, acciocchè si potesse conoscere dagli altri il grado e la differenza fra gli imperatori, o di chi faceva fabbricare. E perciò si vede, all'opere che feciono gli antichi, essere stata usata molta arte ne' componimenti delle loro fabbriche, e che le modanature delle cornici doriche hanno molta grazia, e ne' membri unione e bellezza grandissima. E vedesi ancora, che la proporzione ne' fusi delle colonne di questa ragione, è molto ben intesa; come quelle che non essendo nè grosse grosse nè sottili sottili, hanno forma somigliante, come si dice, alla persona di Ercole, mostrando una certa sodezza molto atta a regger il peso degli architravi, fregi, cornici, ed il rimanente di tutto l' edificio che va sopra. E perchè quest'Ordine, come più sicuro e più fermo degli altri, è sempre piaciuto molto al sig. duca Cosimo, egli ha voluto che la fabbrica che mi fa far, con grandissimo ornamento di pietra, per tredici magi-

strati civili della sua città e dominio, accanto al suo palazzo insino al fiume d'Arno, sia di forma dorica. Onde, per ritornare in uso il vero modo di fabbricare, il quale vuole che gli architravi spianino sopra le colonne, levando via la falsità di girare gli archi delle logge sopra i capitelli; nella facciata dinanzi ho seguitato il vero modo che usarono gli antichi, come in questa fabbrica si vede. E perchè questo modo di fare è stato dagli architetti passati fuggito, perciocchè gli architravi di pietra che d'ogni sorte si trovano antichi e moderni, si veggono tutti o la maggior parte esser rotti nel mezzo, non ostante che sopra il sodo delle colonne, dell'architrave, fregio e cornice siano archi di mattoni piani che non toccano e non aggravano; io, dopo molto avere considerato il tutto, ho finalmente trovato un modo buonissimo di mettere in uso il vero modo di far con sicurezza degli architravi detti, che non patiscono in alcuna parte, e rimane il tutto saldo e sicuro quanto più non si può desiderare, siccome la sperienza ne dimostra. Il modo dunque è questo che qui di sotto si dirà, a beneficio del mondo e degli artefici. Messe su le colonne e sopra i capitelli gli architravi, che si stringono nel mezzo del diritto della colonna l'un l'altro, si fa un dado quadro: esempligrazia, se la colonna è un braccio grossa e l'architrave similmente largo ed alto, facciasi simile il dado del fregio; ma dinanzi gli resti nella faccia un ottavo per la commettitura a piombo, ed un altro ottavo o più sia intaccato di dentro il dado a quartabuono da ogni banda. Partito poi nell'intercolonnio il fregio in tre parti, le due dalle bande si augnino a quartabuono in contrario che ricresca di dentro, acciò si stringa nel dado e serri a guisa d'arco; e dinanzi la grossezza dell'ottavo vada a piombo, ed il simile faccia l'altra parte di là all'altro dado; e così si faccia sopra la colonna, che il pezzo del mezzo di detto fregio stringa di dentro, e sia intaccato a quartabuono infino a mezzo; l'altra mezza sia squadrata e diritta e messa a cassetta, perchè stringa a uso d'arco mostrando di fuori essere murata diritta. Facciasi poi, che le pietre di detto fregio non posino sopra l'architrave, e non s'accostino un dito; perciocchè facendo arco, viene a reggersi da sè e non caricar

l' architrave. Facciasi poi dalla parte di dentro, per ripieno di detto fregio, un arco piano di matton alto quanto il fregio, che stringa fra dado e dado sopra le colonne. Facciasi di poi un pezzo di cornicione largo quanto il dado sopra le colonne, il quale abbia le commettiture dinanzi come il fregio, e di dentro sia detta cornice come il dado a quartabuono; usando diligenza che si faccia, come il fregio, la cornice di tre pezzi, de' quali due dalle bande stringono di dentro a cassetta il pezzo di mezzo della cornice sopra il dado del fregio. E avvertasi che il pezzo di mezzo della cornice vada per canale a cassetta in modo, che stringa i due pezzi dalle bande e serri a guisa d'arco. Ed in questo modo di fare può veder ciascuno che il fregio si regge da sè, e così la cornice, la quale posa quasi tutta in sull' arco di mattoni. E così aiutandosi ogni cosa da per sè, non viene a regger l' architrave altro che il peso di sè stesso, senza pericolo di rompersi giammai per troppo peso. E perchè la sperienza ne dimostra questo modo esser sicurissimo, ho voluto farne particolare menzione a comodo e beneficio universale; e massimamente conoscendosi che il mettere, come gli antichi fecero, il fregio e la cornice sopra l'architrave, egli si rompe in ispazio di tempo, e forse per accidente di terremoto od altro, non lo difendendo a bastanza l'arco che si fa sopra il detto cornicione. Ma girando archi sopra le cornici fatte in questa forma, incatenandolo al solito di ferri, assicura il tutto da ogni pericolo e fa eternamente durar l'edificio. Diciamo adunque, per tornar a proposito, che questa sorte di lavoro si può usare solo da sè, ed ancora metterlo nel secondo Ordine da basso sopra il rustico; ed alzando, mettervisopra un altro Ordine variato, come ionico o corinto o composto; nella maniera che mostraron gli antichi nel Coliseo di Roma, nel quale ordinatamente usarono arte e giudizio. Perchè, avendo i Romani trionfato non solo de' Greci ma di tutto il mondo, misero l' opera composta in cima, per averla i Toscani composta di più maniere; e la misero sopra tutte, come superiore di forza, grazia e bellezza, e come più apparente dell' altre, avendo a far corona all' edificio; chè, per essere ornata di be' membri, fa nell' opera un finimento onoratissimo e da non desiderarlo

altrimenti. E, per tornare al lavoro dorico, dico che la colonna si fa di sette teste d'altezza, ed il suo zoccolo ha da essere poco manco d'un quadro e mezzo di altezza, e larghezza un quadro; facendogli poi sopra le sue cornici e di sotto la sua fascia col bastone e due piani, secondo che tratta Vitruvio; e la sua base e capitello tanto d'altezza una quanto l'altra, computando del capitello dal collarino in su; la cornice sua col fregio ed architrave appiccata, risaltando a ogni dirittura di colonna con que' canali che gli chiamano tigrifi ordinariamente, che vengono partiti fra un risalto e l'altro un quadro, dentrovi o teste di buoi secche, o trofei o maschere o targhe o altre fantasie. Serra l'architrave risaltando con una lista i risalti, e da piè fa un pianetto sottile tanto, quanto tiene il risalto; a piè del quale fanno sei campanelle per ciascuno, chiamate goccie dagli antichi. E se si ha da vedere la colonna accanalata nel dorico, vogliono essere venti facce in cambio de' canali, e non rimanere fra canale e canale altro che il canto vivo. Di questa ragione opera n'è in Roma al foro Boario, ch'è ricchissima; e d'un'altra sorte le cornici e gli altri membri al teatro di Marcello, dove oggi è la piazza Montanara, nella quale opera non si vede base, e quelle che si veggono son corinte. Ed è opinione che gli antichi non le facessero, ed in quello scambio vi mettessero un dado tanto grande quanto teneva la base. E di questo n'è il riscontro a Roma al carcere Tulliano, dove son capitelli ricchi di membri più che gli altri che si sian visti nel dorico. Di questo Ordine medesimo n'ha fatto Antonio da S. Gallo il cortile di casa Farnese in campo di Fiore a Roma, il quale è molto ornato e bello; benchè continuamente si veda di questa maniera tempj antichi e moderni, e così palazzi, i quali per la sodezza e collegazione delle pietre son durati e mantenuti più che non hanno fatto tutti gli altri edificj.

L'Ordine ionico, per esser più svelto del dorico, fu fatto dagli antichi a imitazione delle persone che sono fra il tenero ed il robusto; e di questo rende testimonio l'averlo essi adoperato e messo in opera ad Apolline, a Diana e a Bacco, e qualche volta a Venere. Il zoccolo che regge la sua colonna, lo fanno alto un quadro e mezzo, e largo un

quadro; e le cornici sue, di sopra e di sotto, secondo questo Ordine. La sua colonna è alta otto teste; e la sua base è doppia con due bastoni, come la descrive Vitruvio al terzo libro al terzo capo; ed il suo capitello sia ben girato, con le sue volute o cartocci o viticci che ognuno se li chiami, come si vede al teatro di Marcello in Roma, sopra l'Ordine dorico; così la sua cornice adorna di mensole e di dentelli, ed il suo fregio con un poco di corpo tondo. E volendo accanalare le colonne, vogliono essere il numero de' canali ventiquattro, ma spartiti talmente, che ci resti fra l' un canale e l' altro la quarta parte del canale che serva per piano. Questo Ordine ha in sè bellissima grazia e leggiadria, e se ne costuma molto fra gli architetti moderni.

Il lavoro corinto piacque universalmente molto a' Romani, e se ne dilettarono tanto, che e' fecero di questo Ordine le più ornate ed onorate fabbriche per lasciar memoria di loro: come appare nel tempio di Tivoli in sul Teverone, e le spoglie del tempio della Pace, e l' arco di Pola e quel del porto d'Ancona; ma molto più è bello il Panteon, cioè la Ritonda di Roma, il quale è il più ricco e 'l più ornato di tutti gli Ordini detti di sopra. Fassi il zoccolo che regge la colonna, di questa maniera: largo un quadro e due terzi, e la cornice di sopra e di sotto a proporzione, secondo Vitruvio: fassi l' altezza della colonna nove teste con la sua base e capitello, il quale sarà d' altezza tutta la grossezza della colonna da piè, e la sua base sarà la metà di detta grossezza, la quale usarono gli antichi intagliare in diversi modi. E l' ornamento del capitello sia fatto co' suoi vilucchi e le sue foglie, secondo che scrive Vitruvio nel quarto libro, dove egli fa ricordo essere stato tolto questo capitello dalla sepoltura d' una fanciulla corinta. Seguitisi il suo architrave, fregio e cornice con le misure descritte da lui, tutte intagliate con le mensole ed uovoli ed altre sorti d'intagli sotto il gocciolatoio. Ed i fregi di quest' opera si possono fare intagliati tutti con fogliami, ed ancora farne dei puliti, ovvero con lettere dentro, come erano quelle al portico della Ritonda, di bronzo commesso nel marmo. Sono i canali

nelle colonne di questa sorte a numero ventisei, benchè n'è di manco ancora; ed è la quarta parte del canale fra l'uno e l'altro che resta piano, come benissimo appare in molte opere antiche e moderne, misurate da quelle.

L'Ordine composto, sebben Vitruvio non ne ha fatto menzione (non facendo egli conto d' altro che dell'opera dorica, ionica, corinta e toscana, tenendo troppo licenziosi coloro che, pigliando di tutti quattro quegli Ordini, ne facessero corpi che gli rappresentassero piuttosto mostri che uomini), per averlo nondimeno costumato molto i Romani ed a loro imitazione i moderni, non mancherò, acciocchè se n'abbia notizia, di dichiarare e formare il corpo di questa proporzione di fabbrica ancora: credendo questo, che se i Greci ed i Romani formarono que' primi quattro Ordini e gli ridussero a misura e regola generale, che ci possano essere stati di quelli che l'abbiano fin qui fatto nell'Ordine composto, componendo da sè delle cose che apportino molto più grazia che non fanno le antiche. E che questo sia vero, ne fanno fede l'opere che Michelagnolo Buonarroti ha fatto nella sagrestia e libreria di S. Lorenzo di Firenze; dove le porte, i tabernacoli, le base, le colonne, i capitelli, le cornici, le mensole, ed in somma ogni altra cosa, hanno del nuovo e del composto da lui, e nondimeno sono maravigliose, non che belle. Il medesimo, e maggiormente, dimostrò lo stesso Michelagnolo nel secondo ordine del cortile di casa Farnese, e nella cornice ancora che regge di fuori il tetto di quel palazzo. E chi vuol veder quanto in questo modo di fare abbia mostrato la virtù di questo uomo (veramente venuta dal cielo) arte, disegno e varia maniera; consideri quello che ha fatto nella fabbrica di S. Pietro, nel riunire insieme il corpo di quella macchina, e nel far tante sorti di varj e stravaganti ornamenti, tante belle modanature di cornici, tanti diversi tabernacoli, ed altre molte cose, tutte trovate da lui e fatte variatamente dall'uso degli antichi. Perchè niuno può negare che questo nuovo Ordine composto, avendo da Michelagnolo tanta perfezione ricevuto, non possa andar al paragone degli altri. E di vero, la bontà e virtù di questo veramente eccellente scultore e pittore e architetto ha fatto miracoli dovunque egli ha posto

mano, oltre all' altre cose che sono manifeste e chiare come la luce del sole, avendo siti storti dirizzati facilmente, e ridotti a perfezione molti edificj ed altre cose di cattivissima forma, ricoprendo con vaghi e capricciosi ornamenti i difetti dell' arte e della natura. Le quali cose non considerando con buon giudicio e non le imitando, hanno a' tempi nostri certi architetti plebei, prosontuosi e senza disegno, fatto quasi a caso, senza servar decoro, arte o ordine nessuno, tutte le cose loro mostruose, e peggio che le tedesche. Ma, tornando a proposito di questo modo di lavorare, è scorso l'uso, che già è nominato questo Ordine, da alcuni composto, da altri latino, e per alcuni altri italico. La misura dell' altezza di questa colonna vuole essere dieci teste; la base sia per la metà della grossezza della colonna, e misurata simile alla corinta, come ne appare in Roma all' arco di Tito Vespasiano. E chi vorrà far canali in questa colonna, può fargli simile alla ionica, o come la corinta, o come sarà l' animo di chi farà l' architettura di questo corpo, che è misto con tutti gli Ordini. I capitelli si posson fare simili ai corinti; salvo che vuole essere più la cimasa del capitello, e le volute o viticci alquanto più grandi, come si vede all'arco suddetto. L' architrave sia tre quarti della grossezza della colonna, ed il fregio abbia il resto pien di mensole, e la cornice quanto l' architrave; chè l' aggetto la fa diventar maggiore, come si vede nell'Ordine ultimo del Coliseo di Roma; ed in dette mensole si possono far canali a uso di triglifi, e altri intagli secondo il parere dell' architetto: ed il zoccolo, dove posa su la colonna, ha da essere alto due quadri; e così le sue cornici a sua fantasia o come gli verrà in animo di farle.

Usavano gli antichi, o per porte o sepolture o altre specie d' ornamenti, in cambio di colonne, termini di varie sorti; chi una figura ch'abbia una cesta in capo per capitello; altri una figura fino a mezzo, ed il resto, verso la base, piramide, ovvero tronconi d'alberi: e di questa sorte facevano vergini, satiri, putti, ed altre sorti di mostri o bizzarie che veniva lor comodo; e secondo che nasceva loro nella fantasia le mettevano in opera.

Ecci un'altra specie di lavori che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molto differenti dagli antichi e dai moderni. Nè oggi s' usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, mancando ogni lor cosa di ordine; che più tosto confusione o disordine si può chiamare, avendo fatto nelle lor fabbriche, che son tante che hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili ed attorte a uso di vite, le quali non possono aver forza a reggere il peso, di che leggerezza si sia. E così, per tutte le facce ed altri loro ornamenti, facevano una maledizione di tabernacolini l' un sopra l' altro, con tante piramidi e punte e foglie, che, non ch' elle possano stare, pare impossibile ch' elle si possano reggere; ed hanno più il modo da parer fatte di carta, che di pietre o di marmi. Ed in queste opere facevano tanti risalti, rotture, mensoline e viticci, che sproporzionavano quelle opere che facevano; e spesso, con mettere cosa sopra cosa, andavano in tanta altezza, che la fine d' una porta toccava loro il tetto. Questa maniera fu trovata dai Goti, che, per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera: le quali girarono le volte con quarti acuti, e riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche, che per non averne a far più, s'è dismesso ogni modo loro.[1] Iddio scampi ogni paese dal venir tal pensiero ed ordine di lavori; che, per esser eglino talmente difformi alla bellezza delle fabbriche nostre, meritano che non se ne favelli più che questo. E però passiamo a dire delle volte.

[1] *L'angustia di una nota non ci consente narrare l' origine dell' architettura *archiacuta;* ma che essa non ci venisse dai Goti, è un fatto che più non abbisogna di prove. In Italia ebbe forma e ordine proprio, che la parte dalla tedesca, dalla normanna e dalla moresca, sebbene tal fiata mostrasse accostarsi a tutte queste diverse foggie. Che poi non sia una *maledizione,* come scrive il Vasari, mostrò crederlo lo stesso Leon Batista Alberti. Nè è a tacersi che Raffaello, in quella dotta lettera (già attribuita al Castiglione) mandata a Leon X, negava ch' essa fosse un guastamento della greca e della romana; e riguardandola come cosa di genere affatto diverso, dicea che aveva e i suoi particolari pregi e i suoi particolari precetti. Ma di ciò vedi la giunta quinta al libro IV di Vitruvio nella traduzione che fu pubblicata in Udine.

Capitolo IV.

Del fare le volte di getto, che vengano intagliate; quando si disarmino; e d'impastar lo stucco.

Quando le mura sono arrivate al termine che le volte s'abbiano a voltare o di mattoni o di tufi o di spugna, bisogna, sopra l'armadura de' correnti o piane, voltare di tavole in cerchio serrato, che commettano secondo la forma della volta, o a schifo; e l'armadura della volta, in quel modo che si vuole, con buonissimi puntelli fermare, che la materia di sopra del peso non la sforzi; e dappoi saldissimamente turare ogni pertugio nel mezzo, ne' cantoni e per tutto, con terra, acciocchè la mistura non coli sotto quando si getta. E così armata, sopra quel piano di tavole si fanno casse di legno che in contrario siano lavorate, dove un cavo, rilievo; e così le cornici ed i membri che far ci vogliamo, siano in contrario; acciocchè quando la materia si getta, venga, dov'è cavo, di rilievo, e, dove è rilievo, cavo: e così similmente vogliono essere tutti i membri delle cornici al contrario scorniciati. Se si vuol fare pulita o intagliata, medesimamente è necessario aver forme di legno che formino di terra le cose intagliate in cavo, e si faccian d'essa terra le piastre quadre di tali intagli, e quelle si commettano l'una all'altra su' piani o gola o fregi che far si vogliano diritto per quella armadura. E finita di coprir tutta degl'intagli di terra, formati in cavo e commessi, già di sopra detti, si debbe poi pigliare la calce con pozzolana o rena vagliata sottile, stemperata liquida ed alquanto grassa, e di quella fare egualmente una incrostatura per tutte, finchè tutte le forme sian piene. Ed appresso, sopra co'mattoni far la volta, alzando quelli ed abbassando, secondo che la volta gira; e di continuo si conduca con essi crescendo, sino ch'ella sia serrata. E finita tal cosa, si debbe poi lasciare far presa e assodare, finchè tale opra sia ferma e secca. E dappoi, quando i puntelli si levano e la volta si disarma, facilmente la terra si leva, e tutta l' opera resta intagliata e lavorata, come se di stucco

fosse condotta; e quelle parti che non son venute, si vanno con lo stucco ristaurando, tanto che si riducano a fine. E così si sono condotte negli edificj antichi tutte l'opere, le quali hanno poi di stucco lavorate sopra quelle. Così hanno ancora oggi fatto i moderni nelle volte di San Pietro, e molti altri maestri per tutta Italia.

Ora, volendo mostrare come lo stucco s'impasti, si fa con un edificio in un mortaio di pietra pestare la scaglia di marmo; nè si toglie per quello altrochè la calce che sia bianca, fatta o di scaglia di marmo o di trevertino; ed in cambio di rena si piglia il marmo pesto, e si staccia sottilmente ed impastasi con la calce, mettendo due terzi calce ed un terzo marmo pesto; e se ne fa del più grosso e sottile, secondo che si vuol lavorare grossamente o sottilmente. E degli stucchi ci basti or questo, perchè il restante si dirà poi, dove si tratterà del mettergli in opra tra le cose della scultura. Alla quale prima che noi passiamo, diremo brevemente delle fontane che si fanno per le mura, e degli ornamenti varj di quelle.

Capitolo V.

Come di tartari e di colature d'acque si conducono le fontane rustiche; e come nello stucco si murano le telline e le colature delle pietre cotte.

Sì come le fontane che nei loro palazzi, giardini ed altri luoghi fecero gli antichi, furono di diverse maniere; cioè alcune isolate, con tazze e vasi d'altre sorte; altre allato alle mura, con nicchie, maschere o figure od ornamenti di cose marittime; altre poi per uso delle stufe più semplici e pulite, ed altre finalmente simili alle salvatiche fonti che naturalmente sorgono nei boschi: così parimente sono di diverse sorti quelle che hanno fatto e fanno tuttavia i moderni; i quali, variandole sempre, hanno alle invenzioni degli antichi aggiunto componimenti di opera toscana, coperti di colature d'acque petrificate, che pendono a guisa di radicioni fatti col tempo, d'alcune congelazioni d'esse acque ne' luoghi

dove elle son crude e grosse: come non solo a Tivoli, dove il fiume Teverone petrifica i rami degli alberi ed ogni altra cosa che se gli pone innanzi, facendone di queste gomme e tartari; ma ancora al lago di Piè di Lupo, che le fa grandissime; ed in Toscana al fiume d'Elsa, l'acqua del quale le fa in modo chiare, che paiono di marmi, di vitrioli e d'allumi. Ma bellissime e bizzarre sopra tutte l'altre si sono trovate dietro monte Morello, pure in Toscana, vicino otto miglia a Fiorenza. E di questa sorte ha fatte fare il duca Cosimo nel suo giardino dell' Olmo a Castello gli ornamenti rustici delle fontane, fatte dal Tribolo scultore. Queste, levate donde la natura l'ha prodotte, si vanno accomodando nell'opera che altri vuol fare con spranghe di ferro, con rami impiombati o in altra maniera, o s' innestano nelle pietre in modo che sospese pendano; e, murando quelle addosso all' opera toscana, si fa che essa in qualche parte si veggia. Accomodando poi fra esse canne di piombo ascose, e spartiti per quelle i buchi, versano zampilli d'acque, quando si volta una chiave ch' è nel principio di detta cannella; e così si fanno condotti d'acque e diversi zampilli, dove poi l'acqua piove per le colature di questi tartari, e colando fa dolcezza nell' udire e bellezza nel vedere. Se ne fa ancora d' un' altra specie di grotte più rusticamente composte, contraffacendo le fonti alla salvatica in questa maniera.

Pigliansi sassi spugnosi, e commessi che sono insieme, si fa nascervi erbe sopra, le quali con ordine che paia disordine e salvatico, si rendon molto naturali e più vere. Altri ne fanno di stucco più pulite e lisce, nelle quali mescolano l' uno e l' altro; e mentre quello è fresco, mettono fra esso, per fregi e spartimenti, gongole, telline, chiocciole marittime, tartarughe, e nicchi grandi e piccoli, chi a ritto e chi a rovescio. E di questi fanno vasi e festoni, in che cotali telline figurano le foglie, ed altre chiocciole ed i nicchi fanno le frutte; e scorze di testuggini d' acqua vi si pone, come si vede alla vigna che fece fare papa Clemente VII, quando era cardinale, a piè di monte Mario, per consiglio di Giovanni da Udine.

Così si fa ancora in diversi colori un musaico rustico e

molto bello, pigliando piccoli pezzi di colature di mattoni disfatti e troppo cotti nella fornace, ed altri pezzi di colature di vetri, che vengono fatte quando pel troppo fuoco scoppiano le padelle de'vetri nella fornace: si fa, dico, murando i detti pezzi, fermandogli nello stucco, come s'è detto di sopra; e facendo nascere tra essi, coralli ed altri ceppi marittimi, i quali recano in sè grazia e bellezza grandissima. Così si fanno animali e figure, che si coprono di smalti in varj pezzi posti alla grossa, e con le nicchie suddette; le quali sono bizzarra cosa a vederle. E di questa specie n'è a Roma, fatte moderne, dimolte fontane, le quali hanno desto l'animo d'infiniti a essere per tal diletto vaghi di sì fatto lavoro. È oggi similmente in uso un' altra sorta d' ornamento per le fontane, rustico affatto; il quale si fa in questo modo. Fatta disotto l' ossatura delle figure o d' altro che si voglia fare, e coperta di calcina o di stucco, si ricuopre il di fuori a guisa di musaico di pietre di marmo bianco o d' altro colore, secondo quello che si ha da fare, ovvero di certe piccole pietre di ghiaia di diversi colori; e queste, quando sono con diligenza lavorate, hanno lunga vita. E lo stucco con che si murano e lavorano queste cose, è il medesimo che innanzi abbiamo ragionato, e per la presa fatta, con essa rimangono murate. A queste tali fontane di frombole, cioè sassi di fiumi tondi e stiacciati, si fanno pavimenti, murando quelli per coltello e a onde, a uso d'acque, che fanno benissimo. Altri fanno alle più gentili pavimenti di terra cotta a mattoncini con varj spartimenti ed invetriati a fuoco, come in vasi di terra dipinti di varj colori, e con fregi e fogliami dipinti; ma questa sorte di pavimenti più conviene alle stufe ed a'bagni che alle fonti.

Capitolo VI.

Del modo di fare i pavimenti di commesso.

Tutte le cose che trovar si poterono, gli antichi, ancorchè con difficultà, in ogni genere o le ritrovarono o di ritrovarle cercarono; quelle, dico, che alla vista degli uomini

vaghezza e varietà indurre potessero. Trovarono dunque, fra l'altre cose belle, i pavimenti di pietre ispartiti con varj misti di porfidi, serpentini e graniti, con tondi e quadri o altri spartimenti, onde s'immaginarono che fare si potessero fregi, fogliami, ed altri andari di disegni e figure. Onde, per poter meglio ricevere l'opera tal lavoro, tritavano i marmi, acciocchè, essendo quelli minori, potessero per lo campo e piano con essi rigirare in tondo e diritto ed a torto, secondo che veniva lor meglio; e, dal commettere insieme questi pezzi, lo dimandarono musaico, e nei pavimenti di molte loro fabbriche se ne servirono: come ancora veggiamo all'Antoniano di Roma [1] ed in altri luoghi; dove si vede il musaico lavorato con quadretti di marmo piccoli, conducendo fogliami, maschere ed altre bizzarrie; e con quadri di marmo bianchi ed altri quadretti di marmo nero fecero il campo di quelli. Questi dunque si lavoravano in tal modo: facevasi sotto un piano di stucco fresco di calce e di marmo, tanto grosso che bastasse per tenere in sè i pezzi commessi fermamente, sinchè fatto presa si potessero spianar di sopra, perchè facevano, nel seccarsi, una presa mirabile ed uno smalto maraviglioso, che nè l'uso del camminare nè l'acqua non gli offendeva. Onde, essendo questa opera in grandissima considerazione venuta, gli ingegni loro si misero a speculare più alto, essendo facile a una invenzione trovata aggiugner sempre qualcosa di bontà. Perchè, fecero poi i musaici di marmi più fini, e per bagni e per stufe i pavimenti di quelli; e con più sottile magistero e diligenza quei lavoravano sottilissimamente, facendovi pesci variati, ed imitando la pittura con varie sorte di colori atti a ciò con più specie di marmi, mescolando anco fra quelli alcuni pezzi triti di quadretti di musaico di ossi di pesce, ch'hanno la pelle lustra. E così vivamente gli facevano, che l'acqua postavi di sopra velandoli, pur che chiara fosse, gli faceva parere vivissimi nei pavimenti; come se ne vede in Parione in Roma, in casa di messer Egidio e Fabio Sasso. Perchè, parendo loro questa una pittura da poter reggere all'acque ed ai venti e al sole per l'eternità sua; e pensando che tale opra molto meglio di

[1] Cioè alle terme di Caracalla.

lontano che d'appresso ritornerebbe, perchè così non si scorgerebbono i pezzi che il musaico d'appresso fa vedere; gli ordinarono per ornare le volte e le pareti dei muri, dove tai cose si avevano a veder di lontano. E perchè lustrassero, e dagli umidi ed acque si difendessero, pensarono tal cosa doversi fare di vetri, e così gli misero in opra; e, facendo ciò bellissimo vedere, ne ornarono i tempj loro ed altri luoghi, come veggiamo oggi ancora a Roma il tempio di Bacco, ed altri. Talchè da quelli di marmo derivano questi, che si chiamano oggi musaico di vetri; e da quel di vetri s'è passato al musaico di gusci d'uovo; e da questi al musaico del far le figure e le storie di chiaro scuro, pur di commessi, che paiono dipinte: come tratteremo al suo luogo nella pittura.

Capitolo VII.

Come si ha a conoscere uno edificio proporzionato bene, e che parti generalmente se gli convengono.

Ma perchè il ragionare delle cose particolari mi farebbe deviar troppo dal mio proposito, lasciata questa minuta considerazione agli scrittori dell'architettura, dirò solamente in universale, come si conoscano le buone fabbriche, e quello che si convenga alla forma loro per essere insieme ed utili e belle. Quando s'arriva, dunque, a uno edificio, chi volesse vedere s'egli è stato ordinato da uno architettore eccellente, e quanta maestria egli ha avuto, e sapere s'egli ha saputo accomodarsi al sito e alla volontà di chi l'ha fatto fabbricare, egli ha a considerare tutte queste parti. In prima; se chi lo ha levato dal fondamento, ha pensato se quel luogo era disposto e capace a ricevere quella qualità e quantità di ordinazione, così nello spartimento delle stanze come negli ornamenti che per le mura comporta quel sito, o stretto o largo, o alto o basso; e se è stato spartito con grazia e conveniente misura, dispensando e dando la qualità e quantità di colonne, finestre, porte, e riscontri delle facce fuori e dentro nelle altezze o grossezze de' muri, ed in tutto quello che c'intervenga a luogo per luogo. È di necessità che si distribuiscano per lo

edificio le stanze, ch' abbiano le lor corrispondenze di porte, finestre, cammini, scale segrete, anticamere, destri, scrittoi, senza che vi si vegga errori; come saria una sala grande, un portico picciolo o le stanze minori; le quali, per esser membra dell' edificio, è di necessità ch' elle siano, come i corpi umani, egualmente ordinate e distribuite secondo le qualità e varietà delle fabbriche: come tempj tondi, a otto facce, in sei facce, in croce e quadri; e gli ordini varj secondo chi, ed i gradi in che si trova chi le fa fabbricare. Perciocchè, quando son disegnati da mano che abbia giudicio, con bella maniera mostrano l' eccellenza dell' artefice e l'animo dell'autor della fabbrica. Perciò figureremo, per meglio essere intesi, un palazzo qui di sotto; e questo ne darà lume agli altri edificj, per modo di poter conoscere, quando si vede, se è ben formato o no. In prima, chi considererà la facciata dinanzi, lo vedrà levato da terra o in su un ordine di scalee o di muricciuoli, tanto che quello sfogo lo faccia uscir di terra con grandezza, e serva che le cucine o cantine sotto terra siano più vive di lumi e più alte di sfogo: il che anco molto difende l' edificio da' terremoti ed altri casi di fortuna. Bisogna poi che rappresenti il corpo dell' uomo nel tutto e nelle parti similmente; e che, per avere egli a temere i venti, l' acque e l' altre cose della natura, egli sia fognato con smaltitoi, che tutti rispondino a un centro, che porti via tutte insieme le bruttezze ed i puzzi che gli possano generare infermità. Per l'aspetto suo primo, la facciata vuole avere decoro e maestà, ed essere compartita come la faccia dell' uomo. La porta, da basso ed in mezzo, così come nella testa ha l' uomo la bocca, donde nel corpo passa ogni sorte di alimento; le finestre, per gli occhi, una di qua e l'altra di là, servando sempre parità, che non si faccia se non tanto di qua quanto di là negli ornamenti, o d'archi o colonne o pilastri o nicchie o finestre inginocchiate, ovvero altra sorte d'ornamento, con le misure ed Ordini che già s'è ragionato, o dorici o ionici o corintj o toscani. Sia il suo cornicione che regge il tetto, fatto con proporzione della facciata, secondo ch'egli è grande, e che l'acqua non bagni la facciata e chi sta nella strada a sedere. Sia di sporto secondo la proporzione

dell'altezza e della larghezza di quella facciata. Entrando dentro, nel primo ricetto sia magnifico, e unitamente corrisponda all'appiccatura della gola ove si passa; e sia svelto e largo, acciocchè le strette o de' cavalli o d' altre calche, che spesso v'intervengono, non facciano danno a loro medesimi nell'entrata o di feste o d'altre allegrezze. Il cortile, figurato per il corpo, sia quadro ed uguale, ovvero un quadro e mezzo, come tutte le parti del corpo; e sia ordinato di porte e di parità di stanze dentro con belli ornamenti. Vogliono le scale pubbliche esser comode e dolci al salire, di larghezza spaziose e d' altezza sfogate, quanto però comporta la proporzione dei luoghi. Vogliono, oltre a ciò, essere ornate o copiose di lumi, ed almeno sopra ogni pianerottolo dove si volta, avere finestre o altri lumi; ed insomma, vogliono le scale in ogni sua parte avere del magnifico, attesochè molti veggiono le scale e non il rimanente della casa. E si può dire che elle sieno le braccia e le gambe di questo corpo; onde, siccome le braccia stanno dagli lati dell' uomo, così devono queste stare dalle bande dell'edificio. Nè lascerò di dire che l'altezza degli scaglioni vuole essere un quinto almeno, e ciascuno scaglione largo due terzi, cioè (come si è detto) nelle scale degli edifizj pubblici, e negli altri a proporzione; perchè, quando sono ripide, non si possono salire nè da' putti nè dai vecchi, e rompono le gambe. E questo membro è più difficile a porsi nelle fabbriche; e per essere il più frequentato che sia e più comune, avviene spesso che, per salvar le stanze, le guastiamo. E bisogna che le sale con le stanze di sotto facciano un appartamento comune per la state, e diversamente le camere per più persone; e sopra siano salotti, sale, e diversi appartamenti di stanze che rispondino sempre nella maggiore; e così facciano le cucine e l' altre stanze: che quando non ci fosse quest' ordine, ed avesse il componimento spezzato, ed una cosa alta e l'altra bassa, e chi grande e chi picciola, rappresenterebbe uomini zoppi, travolti, biechi e storpiati; le quali opere fanno che si riceve biasimo, e non lode alcuna. Debbono i componimenti, dove s' ornano le facce o fuori o dentro, aver corrispondenza nel seguitar gli Ordini loro nelle colonne; e che i fusi di quelle

non siano lunghi o sottili, o grossi o corti, servando sempre il decoro degli Ordini suoi; nè si debba a una colonna sottile metter capitel grosso nè basi simili, ma secondo il corpo le membra, le quali abbiano leggiadra e bella maniera e disegno. E queste cose son più conosciute da un occhio buono; il quale, se ha giudicio, si può tenere il vero compasso e l'istessa misura, perchè da quello saranno lodate le cose e biasimate. E tanto basti aver detto generalmente dell'architettura, perchè il parlarne in altra maniera non è cosa da questo luogo.

DELLA SCULTURA.

Capitolo I.

Che cosa sia la scultura, e come siano fatte le sculture buone, e che parti elle debbono avere per essere tenute perfette.

La scultura è un'arte che, levando il superfluo dalla materia suggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata. Ed è da considerare che tutte le figure, di qualunque sorte si siano, o intagliate ne' marmi o gittate di bronzi o fatte di stucco o di legno, avendo ad essere di tondo rilievo, e che girando intorno si abbiano a vedere per ogni verso; è di necessità che, a volerle chiamar perfette, ell'abbiano dimolte parti. La prima è, che, quando una simil figura ci si presenta nel primo aspetto alla vista, ella rappresenti e renda somiglianza a quella cosa per la quale ella è fatta, o fiera o umile o bizzarra o allegra o malenconica, secondo chi si figura; e che ella abbia corrispondenza di parità di membra: cioè non abbia le gambe lunghe, il capo grosso, le braccia corte e disformi; ma sia ben misurata, ed ugualmente a parte a parte concordata dal capo a piedi. E

similmente, se ha la faccia di vecchio, abbia le braccia, il corpo, le gambe, le mani ed i piedi di vecchio; unitamente ossuta per tutto, muscolosa, nervuta, e le vene poste a' luoghi loro. E se arà la faccia di giovane, debbe parimente esser ritonda, morbida e dolce nell' aria, e per tutto unitamente concordata. Se ella non arà ad essere ignuda, facciasi che i panni ch' ella arà ad aver addosso, non siano tanto triti ch' abbiano del secco, nè tanto grossi che paiano sassi; ma siano, con il loro andar di pieghe, girati talmente, che scuoprino lo ignudo di sotto, e con arte e grazia talora lo mostrino e talora lo ascondino, senza alcuna crudezza che offenda la figura. Siano i suoi capelli e la barba lavorati con una certa morbidezza, svellati e ricciuti, che mostrino di essere sfilati, avendoli data quella maggior piumosità e grazia che può lo scarpello; ancorchè gli scultori in questa parte non possino così bene contraffare la natura, facendo così le ciocche dei capelli sode e ricciute, più di maniera che di imitazione naturale.

Ed ancora che le figure siano vestite, è necessario di fare i piedi e le mani che siano condotte di bellezza e di bontà come l' altre parti. E per essere tutta la figura tonda, è forza che in faccia, in profilo e di dietro ella sia di proporzione uguale, avendo ella, a ogni girata e veduta, a rappresentarsi ben disposta per tutto. È necessario adunque che ella abbia corrispondenza, e che ugualmente ci sia per tutto attitudine, disegno, unione, grazia e diligenza; le quali cose tutte insieme dimostrino l' ingegno ed il valore dell' artefice. Debbono le figure, così di rilievo come dipinte, esser condotte più con il giudicio che con la mano, avendo a stare in altezza dove sia una gran distanza; perchè la diligenza dell' ultimo finimento non si vede da lontano, ma si conosce bene la bella forma delle braccia e delle gambe, ed il buon giudicio nelle falde de' panni con poche pieghe, perchè nella semplicità del poco si mostra l'acutezza dell'ingegno. E per questo, le figure di marmo o di bronzo che vanno un poco alte, vogliono essere traforate gagliarde; acciocchè il marmo che è bianco, ed il bronzo che ha del nero, piglino all' aria dell' oscurità, e per quella apparisca da lontano il lavoro esser finito, e d'ap-

presso si vegga lasciato in bozze. La quale avvertenza ebbero grandemente gli antichi, come nelle lor figure tonde e di mezzo rilievo che negli archi e nelle colonne veggiamo di Roma, le quali mostrano ancora quel gran giudicio ch' essi ebbero; ed infra i moderni si vede essere stato osservato il medesimo grandemente, nelle sue opere, da Donatello. Debbesi oltra di questo considerare, che quando le statue vanno in un luogo alto, e che a basso non sia molta distanza da potersi discostare a giudicarle da lontano, ma che s' abbia quasi a star loro sotto; che così fatte figure si debbon fare di una testa o due più d'altezza. E questo si fa perchè quelle figure che son poste in alto, si perdono nello scorto della veduta, stando di sotto, e guardando allo in su: onde ciò che si dà di accrescimento viene a consumarsi nella grossezza dello scorto; e tornano poi di proporzione, nel guardarle, giuste e non nane, ma con buonissima grazia. E quando non piacesse far questo, si potrà mantenere le membra della figura sottilette e gentili, chè questo ancora torna quasi il medesimo. Costumasi per molti artefici fare la figura di nove teste; la quale vien partita in otto teste tutta, eccetto la gola, il collo e l'altezza del piede, che con queste torna nove: perchè due sono gli stinchi, due dalle ginocchia a' membri genitali, e tre il torso fino alla fontanella della gola, ed un' altra dal mento all' ultimo della fronte, ed una ne fanno la gola e quella parte ch' è dal dosso del piede alla pianta; che sono nove. Le braccia vengono appiccate alle spalle; e dalla fontanella all' appiccatura, da ogni banda è una testa; ed esse braccia sino alla appiccatura delle mani, sono tre teste: ed allargandosi l'uomo con le braccia, apre appunto tanto quanto egli è alto. Ma non si debbe usare altra miglior misura che il giudicio dell' occhio; il quale, sebbene una cosa sarà benissimo misurata ed egli ne rimanga offeso, non resterà per questo di biasimarla. Però diciamo, che sebbene la misura è una retta moderazione da ringrandire le figure talmente, che le altezze e le larghezze, servato l'ordine, facciano l' opera proporzionata e graziosa; l' occhio nondimeno ha poi con il giudicio a levare e ad aggiugnere secondo che vedrà la disgrazia dell' opera, talmente ch' e' le dia giustamente propor-

zione, grazia, disegno o perfezione, acciocchè ella sia in sè tutta lodata da ogni ottimo giudicio. E quella statua o figura che avrà queste parti, sarà perfetta di bontà, di bellezza, di disegno e di grazia. E tali figure chiameremo tonde, purchè si possano vedere tutte le parti finite, come si vede nell'uomo girandolo attorno; e similmente poi l'altre che da queste dipendono. Ma e' mi pare oramai tempo da venire alle cose più particolari.

Capitolo II.

Del fare i modelli di cera e di terra, e come si vestino, e come a proporzione si ringrandischino poi nel marmo; come si subbino e si gradinino e pulischino e impomicino e si lustrino e si rendino finiti.

Sogliono gli scultori, quando vogliono lavorare una figura di marmo, fare per quella un modello, che così si chiama; cioè uno esempio, che è una figura di grandezza di mezzo braccio, o meno o più, secondo che gli torna comodo, o di terra o di cera o di stucco, perchè e' possan mostrare in quella l'attitudine e la proporzione che ha da essere nella figura che ei vogliono fare, cercando accomodarsi alla larghezza ed all'altezza del sasso che hanno fatto cavare per farvela dentro. Ma, per mostrarvi come la cera si lavora, diremo del lavorar la cera, e non la terra. Questa, per renderla più morbida, vi si mette dentro un poco di sevo e di trementina e di pece nera; delle quali cose il sevo la fa più arrendevole; e la trementina, tegnente in sè; e la pece le dà il colore nero, e le fa una certa sodezza dappoi ch'è lavorata nello stare fatta, che ella diventa dura. E chi volesse anco farla d'altro colore, può agevolmente; perchè, mettendovi dentro terra rossa, ovvero cinabrio o minio, la farà giuggiolina, o di somigliante colore; se verderame, verde; ed il simile si dice degli altri colori. Ma è bene da avvertire che i detti colori vogliono esser fatti in polvere e stacciati, e così fatti essere poi mescolati con la cera, liquefatta che sia. Fassene ancora, per le cose piccole, e per fare medaglie, ritratti e storiette,

ed altre cose di bassorilievo, della bianca. E questa si fa mescolando con la cera bianca, biacca in polvere, come si è detto di sopra. Non tacerò ancora, che i moderni artefici hanno trovato il modo di fare nella cera le mestiche di tutte le sorti colori: onde, nel fare ritratti di naturale di mezzo rilievo, fanno le carnagioni, i capelli, i panni e tutte l'altre cose in modo simili al vero, che a cotali figure non manca, in un certo modo, se non lo spirito e le parole. Ma, per tornare al modo di fare la cera, acconcia questa mistura ed insieme fonduta, fredda ch'ella è, se ne fa i pastelli; i quali, nel maneggiarli, dalla caldezza delle mani si fanno come pasta, e con essa si crea una figura a sedere, ritta, o come si vuole, la quale abbia sotto un'armadura, per reggerla in sè stessa, o di legni o di fili di ferro, secondo la volontà dell'artefice; ed ancor si può far con essa e senza, come gli torna bene: ed a poco a poco, col giudicio e le mani lavorando, crescendo la materia, con i stecchi d'osso, di ferro o di legno, si spinge in dentro la cera; e con mettere dell'altra sopra, si aggiugne e raffina, finchè con le dita si dà a questo modello l'ultimo pulimento. E finito ciò, volendo fare di quelli che siano in terra, si lavora a similitudine della cera, ma senza armadura di sotto, o di legno o di ferro, perchè li farebbe fendere e crepare; e mentre che quella si lavora, perchè non fenda, con un panno bagnato si tien coperta, fino che resta fatta. Finiti questi piccioli modelli, o figure, di cera o di terra, si ordina di fare un altro modello che abbia ad essere grande quanto quella stessa figura che si cerca di fare di marmo: nel che fare, perchè la terra, che si lavora umida, nel seccarsi rientra, bisogna, mentre che ella si lavora, fare a bell'agio e rimetterne su di mano in mano; e nell'ultima fine, mescolare con la terra farina cotta, che la mantiene morbida e leva quella secchezza: e questa diligenza fa che il modello, non rientrando, rimane giusto e simile alla figura che s'ha da lavorare di marmo. E perchè il modello di terra grande si abbia a reggere in sè, e la terra non abbia a fendersi, bisogna pigliare della cimatura, o borra che si chiami, o pelo; e nella terra mescolare quella, la quale la rende in sè tegnente, e non la lascia fendere. Armasi di legni sotto, e di stoppa stretta, o

fieno, con lo spago; e si fa l'ossa della figura, e se le fa fare quell'attitudine che bisogna, secondo il modello picciolo, diritto o a sedere che sia; e, cominciando a coprirla di terra, si conduce ignuda, lavorandola in sino al fine. La qual condotta, se se le vuol poi far panni addosso che siano sottili, si piglia pannolino che sia sottile; e se grosso, grosso; e si bagna, e bagnato, con la terra s' interra, non liquidamente, ma di un loto che sia alquanto sodetto; ed attorno alla figura si va acconciandolo, che faccia quelle pieghe ed ammaccature che l'animo gli porge; di che, secco, verrà a indurarsi e manterrà di continuo le pieghe. In questo modo si conducono a fine i modelli, e di cera e di terra. Volendo ringrandirlo a proporzione nel marmo, bisogna che nella stessa pietra onde s'ha da cavare la figura, sia fatta fare una squadra, che un dritto vada in piano a' piè della figura, e l'altro vada in alto e tenga sempre il fermo del piano, e così il dritto di sopra; e similmente, un' altra squadra o di legno o d' altra cosa sia al modello, per via della quale si piglino le misure da quella del modello, quanto sportano le gambe fuora e così le braccia: e si va spignendo la figura in dentro con queste misure, riportandole sul marmo dal modello; di maniera che misurando il marmo ed il modello a proporzione, viene a levare della pietra con gli scarpelli, e la figura a poco a poco misurata viene a uscire di quel sasso, nella maniera che si caverebbe d' una pila d'acqua, pari e diritta una figura di cera; che prima verrebbe il corpo e la testa e le ginocchia, ed a poco a poco scoprendosi ed in su tirandola, si vedrebbe poi la ritondità di quella fin passato il mezzo, e in ultimo la ritondità dell' altra parte. Perchè quelli che hanno fretta a lavorare, e che bucano il sasso da principio, e levano la pietra dinanzi e di dietro risolutamente, non hanno poi luogo dove ritirarsi bisognandoli: e di qui nascono molti errori che sono nelle statue; chè, per la voglia c' ha l' artefice del vedere le figure tonde fuor del sasso a un tratto, spesso se gli scuopre un errore che non può rimediarvi se non vi si mettono pezzi commessi, come abbiamo visto costumare a molti artefici moderni: il quale rattoppamento è da ciabattini, e non da uomini eccellenti o maestri rari; ed è cosa vilissima e brutta

e di grandissimo biasimo. Sogliono gli scultori, nel fare le statue di marmo, nel principio loro abbozzare le figure con le subbie, che sono una specie di ferri da loro così nominati, i quali sono appuntati e grossi, e andare levando e subbiando grossamente il loro sasso; e poi, con altri ferri detti calcagnuoli, c' hanno una tacca in mezzo e sono corti, andare quella ritondando; per sino che eglino venghino a un ferro piano più sottile del calcagnuolo, che ha due tacche, ed è chiamato gradina, col quale vanno per tutto con gentilezza gradinando la figura colla proporzione de' muscoli e delle pieghe, e la tratteggiano di maniera, per la virtù delle tacche o denti predetti, che la pietra mostra grazia mirabile. Questo fatto, si va levando le gradinature con un ferro pulito; e per dare perfezione alla figura, volendole aggiugnere dolcezza, morbidezza e fine, si va con lime torte levando le gradine. Il simile si fa con altre lime sottili e scuffine diritte, limando, che resti piano; e dappoi con punte di pomice si va impomiciando tutta la figura, dandole quella carnosità che si vede nelle opere maravigliose della scultura. Adoperasi ancora il gesso di Tripoli, acciocchè l' abbia lustro e pulimento: similmente con paglia di grano, facendo struffoli, si stropiccia; talchè, finite e lustrate, si rendono agli occhi nostri bellissime.

Capitolo III.

De' bassi e de' mezzi rilievi; la difficultà del fargli; ed in che consista il condurgli a perfezione.

Quelle figure che gli scultori chiamano mezzi rilievi, furono trovate già dagli antichi per fare istorie da adornare le mura piane, e se ne servirono ne' teatri e negli archi per le vittorie; perchè, volendole fare tutte tonde, non le potevano situare, se non facevano prima una stanza ovvero una piazza che fusse piana. Il che volendo sfuggire, trovarono una specie che mezzo rilievo nominarono, ed è da noi così chiamato ancora: il quale, a similitudine d'una pittura, dimostra prima l' intero delle figure principali, o mezze tonde

o più, come sono; e le seconde occupate dalle prime, e le terze dalle seconde; in quella stessa maniera che appariscono le persone vive quando elle sono ragunate e ristrette insieme. In questa specie di mezzo rilievo, per la diminuzione dell' occhio, si fanno l' ultime figure di quello basse; come alcune teste, bassissime; e così i casamenti ed i paesi, che sono l' ultima cosa. Questa specie di mezzi rilievi da nessuno è mai stata meglio nè con più osservanza fatta, nè più proporzionatamente diminuita o allontanata le sue figure l' una dall' altra, che dagli antichi; come quelli che, imitatori del vero ed ingegnosi, non hanno mai fatto le figure in tali storie che abbiano piano che scorti o fugga, ma l' hanno fatte coi proprj piedi che posino su la cornice di sotto: dove alcuni de' nostri moderni, animosi più del dovere, hanno fatto nelle storie loro di mezzo rilievo posare le prime figure nel piano che è di basso rilievo e sfugge, e le figure di mezzo sul medesimo, in modo che, stando così, non posano i piedi con quella sodezza che naturalmente dovrebbono; laonde spesse volte si vede le punte de' piè di quelle figure che voltano il di dietro, toccarsi gli stinchi delle gambe per lo scorto che è violento. E di tali cose se ne vede in molte opere moderne, ed ancora nelle porte di San Giovanni, ed in più luoghi di quella età. E per questo, i mezzi rilievi che hanno questa proprietà, sono falsi; perchè, se la metà della figura si cava fuori del sasso, avendone a fare altre dopo quelle prime, vogliono avere regola dello sfuggire e diminuire, e co' piedi in piano, che sia più innanzi il piano che i piedi, come fa l'occhio e la regola nelle cose dipinte; e conviene che elle si abbassino di mano in mano a proporzione, tanto che vengano a rilievo stiacciato e basso; e per questa unione che in ciò bisogna, è difficile dar loro perfezione e condurgli, attesochè nel rilievo ci vanno scorti di piedi e di teste, ch' è necessario avere grandissimo disegno a volere in ciò mostrare il valore dello artefice. E a tanta perfezione si recano in questo grado le cose lavorate di terra e di cera, quanto quelle di bronzo e di marmo. Perchè, in tutte l'opere che avranno le parti ch' io dico, saranno i mezzi rilievi tenuti bellissimi, e dagli artefici intendenti sommamente lodati. La seconda spe-

cie, che bassi rilievi si chiamano, sono di manco rilievo assai che il mezzo, e si dimostrano almeno per la metà di quelli che noi chiamiamo mezzo rilievo: e in questi si può con ragione fare il piano, i casamenti, le prospettive, le scale ed i paesi; come veggiamo ne' pergami di bronzo in San Lorenzo di Firenze, ed in tutti i bassi rilievi di Donato, il quale in questa professione lavorò veramente cose divine, con grandissima osservazione. E questi si rendono all'occhio facili e senza errori o barbarismi, perchè non sportano tanto in fuori che possano dare causa di errori o di biasimo. La terza specie si chiamano bassi e stiacciati rilievi, i quali non hanno altro in sè, che 'l disegno della figura con ammaccato e stiacciato rilievo. Sono difficili assai, attesochè e' ci bisogna disegno grande ed invenzione, avvengachè questi sono faticosi a dargli grazia per amor de' contorni; ed in questo genere ancora Donato lavorò meglio d'ogni artefice, con arte, disegno ed invenzione. Di questa sorte se n'è visto ne' vasi antichi aretini assai figure, maschere, ed altre storie antiche; e similmente ne' cammei antichi, e nei conj da stampare le cose di bronzo per le medaglie, e similmente nelle monee.

E questo fecero, perchè se fossero state troppo di rilievo, non avrebbono potuto coniarle; chè al colpo del martello non sarebbono venute l'impronte, dovendosi imprimere i conj nella materia gittata, la quale, quando è bassa, dura poca fatica a riempire i cavi del conio. Di questa arte vediamo oggi molti artefici moderni che l'hanno fatta divinissimamente, e più che essi antichi; come si dirà nelle Vite loro pienamente. Imperò, chi conoscerà ne' mezzi rilievi la perfezione delle figure fatte diminuire con osservazione, e ne' bassi la bontà del disegno per le prospettive ed altre invenzioni, e negli stiacciati la nettezza, la pulitezza e la bella forma delle figure che vi si fanno, gli farà eccellentemente per queste parti tenere o lodevoli o biasimevoli, ed insegnerà conoscerli altrui.

Capitolo IV.

Come si fanno i modelli per fare di bronzo le figure grandi e picciole, e come le forme per buttarle; come si armino di ferri, e come si gettino di metallo, e di tre sorti bronzo; e come, gittate, si cesellino e si rinettino; e come, mancando pezzi che non fussero venuti, s' innestino e commettino nel medesimo bronzo.

Usano gli artefici eccellenti, quando vogliono gittare o di metallo o bronzo figure grandi, fare nel principio una statua di terra tanto grande, quanto quella che e' vogliono buttare di metallo, e la conducono di terra a quella perfezione ch' è concessa dall' arte e dallo studio loro. Fatto questo, che si chiama da loro modello, e condotto a tutta la perfezione dell' arte e del saper loro, cominciano poi, con gesso da fare presa, a formare sopra questo modello parte per parte, facendo addosso a quel modello i cavi pezzi; e sopra ogni pezzo si fanno riscontri, che un pezzo con l' altro si commettano, segnandoli o con numeri o con alfabeti o altri contrassegni, e che si possano cavare e reggere insieme. Così a parte per parte lo vanno formando, e ungendo con olio fra gesso e gesso dove le commettiture s'hanno a congiugnere; e così di pezzo in pezzo la figura si forma, e la testa, le braccia, il torso e le gambe, per fin all' ultima cosa: di maniera che il cavo di quella statua, cioè la forma incavata, viene improntata nel cavo con tutte le parti ed ogni minima cosa che è nel modello. Fatto ciò, quelle forme di gesso si lasciano assodare e riposare: poi pigliano un palo di ferro, che sia più lungo di tutta la figura che vogliono fare e che si ha a gettare, e sopra quello fanno un' anima di terra; la quale morbidamente impastando, vi mescolano sterco di cavallo e cimatura; la quale anima ha la medesima forma che la figura del modello, ed a suolo a suolo si cuoce per cavare la umidità della terra, e questa serve poi alla figura; perchè gettando la statua, tutta questa anima, ch' è soda, vien vacua, nè si riempie di bronzo, che non si potrebbe muovere per lo peso: così in-

grossano tanto e con pari misure quest'anima, che scaldando e cocendo i suoli, come è detto, quella terra vien cotta bene, e così priva in tutto dell' umido, che, gittandovi poi sopra il bronzo, non può schizzare o fare nocumento, come si è visto già molte volte con la morte de' maestri e con la rovina di tutta l' opera. Così vanno bilicando questa anima, e assettando e contrappesando i pezzi, finchè la riscontrino e riprovino, tanto ch' eglino vengono a fare che si lasci appunto la grossezza del metallo, o la sottilità, di che vuoi che la statua sia.

Armano spesso quest' anima per traverso con perni di rame, e con ferri che si possano cavare e mettere, per tenerla con sicurtà e forza maggiore. Quest' anima, quando è finita, novamente ancora si ricuoce con fuoco dolce; e cavatane interamente l' umidità, se pur ve ne fusse restata punto, si lascia poi riposare; e ritornando a' cavi del gesso, si formano quelli pezzo per pezzo con cera gialla, che sia stata in molle e sia incorporata con un poco di trementina e di sevo. Fondutala dunque al fuoco, la gettano a metà per metà ne' pezzi di cavo; di maniera che l' artefice fa venire la cera sottile secondo la volontà sua per il getto; e tagliati i pezzi secondo che sono i cavi addosso all' anima, che già di terra s' è fatta, gli commettono ed insieme gli riscontrano e innestano, e con alcuni brocchi di rame sottili fermano sopra l' anima cotta i pezzi della cera confitti da detti brocchi; e così a pezzo a pezzo la figura innestano e riscontrano, e la rendono del tutto finita. Fatto ciò, vanno levando tutta la cera dalle bave delle superfluità de' cavi, conducendola il più che si può a quella finita bontà e perfezione, che si desidera che abbia il getto. Ed avanti che e' proceda più innanzi, rizza la figura e considera diligentemente se la cera ha mancamento alcuno, e la va racconciando e riempiendo, o rinalzando o abbassando dove mancasse. Appresso, finita la cera e ferma la figura, mette l' artefice su due alari, o di legno o di pietra o di ferro, come un arrosto, al fuoco la sua figura, con comodità che ella si possa alzare e abbassare; e con cenere bagnata, appropriata a quell' uso, con un pennello tutta la figura va ricoprendo che la cera non si vegga, e per ogni

cavo e pertugio la veste bene di questa materia. Dato la cenere, rimette i pernj a traverso, che passano la cera e l'anima, secondo che gli ha lasciati nella figura: perciocchè questi hanno a reggere l'anima di dentro, e la cappa di fuori, che è la incrostatura del cavo fra l'anima e la cappa dove il bronzo si getta. Armato ciò, l'artefice comincia a torre della terra sottile con cimatura e sterco di cavallo, come dissi, battuta insieme; e con diligenza fa una incrostatura per tutto sottilissima, e quella lascia seccare; e così volta per volta si fa l'altra incrostatura con lasciare seccare di continuo, finchè viene interrando ed alzando alla grossezza di mezzo palmo il più. Fatto ciò, que' ferri che tengono l'anima di dentro, si cingono con altri ferri che tengono di fuori la cappa, ed a quelli si fermano, e l'un l'altro incatenati e serrati fanno reggimento l'uno all'altro. L'anima di dentro regge la cappa di fuori, e la cappa di fuori regge l'anima di dentro. Usasi fare certe cannelle tra l'anima e la cappa, le quali si dimandano venti, che sfiatano all'insù, e si mettono, verbigrazia, da un ginocchio a un braccio che alzi; perchè questi danno la via al metallo di soccorrere quello che per qualche impedimento non venisse, e se ne fanno pochi ed assai, secondo che è difficile il getto. Ciò fatto, si va dando il fuoco a tale cappa ugualmente per tutto, tal che ella venga unita ed a poco a poco a riscaldarsi, rinforzando il fuoco sino a tanto che la forma si infuochi tutta; di maniera che la cera che è nel cavo di dentro venga a struggersi, tale che ella esca tutta per quella banda per la quale si debbe gittare il metallo, senza che ve ne rimanga dentro niente. Ed a conoscere ciò, bisogna quando i pezzi s'innestano su la figura, pesarli pezzo per pezzo: così poi nel cavare la cera, ripesarla; e, facendo il calo di quella, vede l'artefice se n'è rimasta fra l'anima e la cappa, e quanta n'è uscita. E sappi che qui consiste la maestria e la diligenza dell'artefice a cavare tal cera; dove si mostra la difficultà di fare i getti, che venghino belli e netti. Attesochè, rimanendoci punto di cera, ruinerebbe tutto il getto, massimamente in quelle parti dove essa rimane. Finito questo, l'artefice sotterra questa forma vicino alla fucina dove il bronzo si fonde; e puntella sì che il bronzo

non la sforzi, e gli fa le vie che possa buttarsi, ed al sommo lascia una quantità di grossezza che si possa poi segare il bronzo che avanza di questa materia; e questo si fa perchè venga più netta. Ordina il metallo che vuole, e per ogni libbra di cera ne mette dieci di metallo. Fassi la lega del metallo statuario di due terzi rame ed un terzo ottone, secondo l'ordine italiano. Gli Egizj, da' quali quest'arte ebbe origine, mettevano nel bronzo i due terzi ottone ed un terzo rame. Del metallo elletro, che è degli altri più fine, si mette due parti rame e la terza argento. Nelle campane, per ogni cento di rame, venti di stagno; acciocchè il suono di quelle sia più squillante ed unito; e all'artiglierie, per ogni cento di rame, dieci di stagno. Restaci ora ad insegnare, che venendo la figura con mancamento, perchè fosse il bronzo cotto, o sottile, o mancasse in qualche parte, il modo dell'innestarvi un pezzo. Ed in questo caso, levi l'artefice tutto quanto il tristo che è in quel getto, e facciavi una buca quadra, cavandola sotto squadra; dipoi le aggiusti un pezzo di metallo attuato a quel pezzo, che venga in fuora quanto gli piace; e commesso appunto in quella buca quadra, col martello tanto lo percuota che lo saldi, e con lime e ferri faccia sì che lo pareggi e finisca in tutto. Ora, volendo l'artefice gettare di metallo le figure picciole, quelle si fanno di cera, o, avendone di terra o d'altra materia, vi fa sopra il cavo di gesso come alle grandi, e tutto il cavo si empie di cera. Ma bisogna che il cavo sia bagnato, perchè buttandovi detta cera, ella si rappiglia per la freddezza dell'acqua e del cavo. Dipoi, sventolando e diguazzando il cavo, si vuota la cera che è in mezzo del cavo, di maniera che il getto resta vuoto nel mezzo; il qual vuoto o vano riempie l'artefice poi di terra, e vi mette perni di ferro. Questa terra serve poi per anima, ma bisogna lasciarla seccar bene. Dappoi fa la cappa, come all'altre figure grandi, armandola e mettendovi le cannelle per i venti. La cuoce di poi, e ne cava la cera; e così il cavo si resta netto, sicchè agevolmente si possono gittare. Il simile si fa de' bassi e dei mezzi rilievi, e d'ogni altra cosa di metallo. Finiti questi getti, l'artefice dipoi, con ferri appropriati, cioè bulini, ciappole, strozzi, ceselli, puntelli, scar-

pelli e lime, leva dove bisogna, e dove bisogna spigne all'indentro e rinetta le bave; e con altri ferri che radono, raschia e pulisce il tutto con diligenza, ed ultimamente con la pomice gli dà il pulimento. Questo bronzo piglia col tempo per sè medesimo un colore che trae in nero, e non in rosso, come quando si lavora. Alcuni con olio lo fanno venir nero, altri con l'aceto lo fanno verde, ed altri con la vernice gli danno il colore di nero; tale che ognuno lo conduce come più gli piace. Ma, quello che veramente è cosa maravigliosa, è venuto a' tempi nostri questo modo di gettar le figure, così grandi come piccole, in tanta eccellenza, che molti maestri le fanno venire nel getto in modo pulite, che non si hanno a rinettare con ferri, e tanto sottili quanto è una costola di coltello. E, quello che è più, alcune terre e ceneri che a ciò s'adoperano, sono venute in tanta finezza, che si gettano d'argento e d'oro le ciocche della ruta, ed ogni altra sottile erba o fiore, agevolmente e tanto bene, che così belli riescono come il naturale. Nel che si vede quest'arte essere in maggior eccellenza che non era al tempo degli antichi.

Capitolo V.

De' conj d'acciaio per fare le medaglie di bronzo o d'altri metalli; e come elle si fanno di essi metalli, di pietre orientali e di cammei.

Volendo fare le medaglie di bronzo, d'argento o d'oro, come già le fecero gli antichi, debbe l'artefice, primieramente, con punzoni di ferro intagliare di rilievo i punzoni nell'acciaio indolcito a fuoco a pezzo per pezzo; come, per esempio, la testa sola di rilievo ammaccato in un punzone solo d'acciaio, e così l'altre parti che si commettono a quella. Fabbricati così d'acciaio tutti i punzoni che bisognano per la medaglia, si temprano col fuoco; e in sul conio dell'acciaio stemperato, che debbe servire per cavo e per madre della medaglia, si va improntando a colpi di martello e la testa e l'altre parti a' luoghi loro. E, dopo l'avere improntato il tutto, si va diligentemente rinettando e ripulendo, e

dando fine e perfezione al predetto cavo, che ha poi a servire per madre. Hanno tuttavolta usato molti artefici d'incavare con le ruote le dette madri, in quel modo che si lavorano d'incavo i cristalli, i diaspri, i calcidonj, le agate, gli ametisti, i sardonj, i lapislazuli, i crisoliti, le corniuole, i cammei e l'altre pietre orientali; ed il così fatto lavoro fa le madri più pulite, come ancora le pietre predette. Nel medesimo modo si fa il rovescio della medaglia; e con la madre della testa e con quella del rovescio si stampano medaglie di cera o di piombo, le quali si formano di poi con sottilissima polvere di terra atta a ciò; nelle quali forme, cavatane prima la cera o il piombo predetto, serrate dentro alle staffe, si getta quello stesso metallo che ti aggrada per la medaglia. Questi getti si rimettono nelle loro madri d'acciaio, e per forza di viti o di lieve ed a colpi di martello si stringono talmente, che elle pigliano quella pelle dalla stampa che elle non hanno presa dal getto. Ma le monete e l'altre medaglie più basse si improntano senza viti a colpi di martello con mano; e quelle pietre orientali che noi dicemmo di sopra, si intagliano di cavo con le ruote per forza di smeriglio, che con la ruota consuma ogni sorte di durezza di qualunque pietra si sia. E l'artefice va spesso improntando con cera quel cavo che e' lavora; ed in questo modo va levando dove più giudica di bisogno, e dando fine all'opera. Ma i cammei si lavorano di rilievo; perchè essendo questa pietra faldata, cioè bianca sopra e sotto nera, si va levando del bianco tanto, che o testa o figura resti di basso rilievo bianca nel campo nero. Ed alcuna volta, per accomodarsi che tutta la testa o figura venga bianca in sul campo nero, si usa di tignere il campo, quando e' non è tanto scuro quanto bisogna. E di questa professione abbiamo viste opere mirabili e divinissime, antiche e moderne.

Capitolo VI.

Come di stucco si conducono i lavori bianchi, e del modo del fare la forma di sotto murata, e come si lavorano.

Solevano gli antichi, nel voler fare volte o incrostature o porte o finestre o altri ornamenti di stucchi bianchi, fare l'ossa di sotto di muraglia, che sia o di mattoni cotti ovvero di tufi, cioè sassi che siano dolci e si possino tagliare con facilità; e di questi, murando, facevano l' ossa di sotto, dandoli o forma di cornice o di figure o di quello che fare volevano, tagliando de' mattoni o delle pietre, le quali hanno a essere murate con la calce. Poi, con lo stucco, che nel Capitolo quarto dicemmo impastato di marmo pesto e di calce di trevertino, debbano fare sopra l'ossa predette la prima bozza di stucco ruvido, cioè grosso e granelloso, acciò vi si possa mettere sopra il più sottile, quando quel di sotto ha fatto la presa, e che sia fermo, ma non secco affatto. Perchè, lavorando la massa della materia in su quel che è umido, fa maggior presa, bagnando di continuo dove lo stucco si mette, acciò si renda più facile a lavorarlo. E volendo fare cornici o fogliami intagliati, bisogna avere forme di legno intagliate nel cavo di quegli stessi intagli che tu vuoi fare. E si piglia lo stucco che sia non sodo sodo, nè tenero tenero, ma di una maniera tegnente; e si mette su l'opera alla quantità della cosa che si vuol formare, e vi si mette sopra la predetta forma intagliata, impolverata di polvere di marmo; e, picchiandovi su con un martello che il colpo sia uguale, resta lo stucco improntato, il quale si va rinettando e pulendo poi, acciò venga il lavoro diritto ed uguale. Ma, volendo che l'opera abbia maggior rilievo allo infuori, si conficcano, dove ell' ha da essere, ferramenti o chiodi o altre armadure simili che tengano sospeso in aria lo stucco, che fa con esse presa grandissima: come negli edificj antichi si vede, ne' quali si trovano ancora gli stucchi ed i ferri conservati sino al dì d'oggi. Quando vuole, adunque, l'artefice condurre in muro piano un'istoria di bassorilievo, conficca

prima in quel muro i chiodi spessi, dove meno e dove più in fuori, secondo che hanno a stare le figure; e tra quegli serra pezzami piccoli di mattoni o di tufi, a cagione che le punte o capi di quegli tengano il primo stucco grosso e bozzato; ed appresso lo va finendo con pulitezza, e con pacienza che e'si rassodi. E mentre che egli indurisce, l'artefice lo va diligentemente lavorando e ripulendolo di continuo co' pennelli bagnati, di maniera che e' lo conduce a perfezione come se e' fusse cera o di terra. Con questa maniera medesima di chiodi e di di ferramenti fatti a posta, e maggiori e minori secondo il bisogno, si adornano di stucchi le volte, gli spartimenti e le fabbriche vecchie: come si vede costumarsi oggi per tutta Italia da molti maestri che si son dati a questo esercizio. Nè si debbe dubitare di lavoro così fatto come di cosa poco durabile, perchè e' si conserva infinitamente, ed indurisce tanto nello star fatto, che e' diventa col tempo come marmo.

Capitolo VII.

Come si conducono le figure di legno, e che legno sia buono a farle.

Chi vuole che le figure del legno si possano condurre a perfezione, bisogna che e' ne faccia prima il modello di cera o di terra, come dicemmo. Questa sorte di figure si è usata molto nella cristiana religione, attesochè infiniti maestri hanno fatto molti Crocifissi, e diverse altre cose. Ma in vero, non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza, che al metallo ed al marmo, ed all'altre sculture che noi veggiamo o di stucchi o di cera o di terra. Il migliore, nientedimanco, tra tutti i legni che si adoperano alla scultura, è il tiglio, perchè egli ha i pori uguali per ogni lato, ed ubbidisce più agevolmente alla lima ed allo scarpello. Ma perchè l'artefice, essendo grande la figura che e' vuole, non può fare il tutto d'un pezzo solo; bisogna ch'egli lo commetta di pezzi, e l'alzi ed ingrossi secondo la forma che e' lo vuol fare. E per appiccarlo insieme in modo che e' tenga, non tolga mastrice di cacio, perchè non terrebbe, ma colla di

spicchi; con la quale strutta, scaldati i predetti pezzi al fuoco, gli commetta e gli serri insieme, non con chiodi di ferro ma del medesimo legno. Il che fatto, lo lavori ed intagli secondo la forma del suo modello. E degli artificj di così fatto mestiero, si sono vedute ancora opere di bossolo lodatissime ed ornamenti di noce bellissimi; i quali, quando sono di bel noce, che sia nero, appariscono quasi di bronzo. Ed ancora abbiamo veduti intagli in noccioli di frutte, come di ciregie e meliache, di mano di Tedeschi molto eccellenti, lavorati con una pacienza e sottigliezza grandissima. E sebbene e' non hanno gli stranieri quel perfetto disegno che nelle cose loro dimostrano gl' Italiani, hanno nientedimeno operato ed operano continuamente in guisa, che riducono le cose a tanta sottigliezza, che elle fanno stupire il mondo: come si può vedere in un'opera, o per meglio dire in un miracolo di legno, di mano di maestro Janni francese: il quale, abitando nella città di Firenze, la quale egli si aveva eletta per patria, prese in modo nelle cose del disegno, del quale gli dilettò sempre, la maniera italiana, che, con la pratica che aveva nel lavorar il legno, fece di tiglio una figura d'un San Rocco, grande quanto il naturale; e condusse con sottilissimo intaglio tanto morbidi e traforati i panni che la vestono, ed in modo cartosi, e con bello andare l' ordine delle pieghe, che non si può veder cosa più maravigliosa. Similmente condusse la testa, la barba, le mani e le gambe di quel Santo con tanta perfezione, che ella ha meritato e meriterà sempre lode infinita da tutti gli uomini: e, che è più, acciò si veggia in tutte le sue parti l'eccellenza dell'artefice, è stata conservata insino a oggi questa figura nella Nunziata di Firenze sotto il pergamo,[1] senza alcuna coperta di colori o di pitture, nello stesso color del legname, e con la sola pulitezza e perfezione che maestro Janni le diede, bellissima sopra tutte l'altre che si veggia intagliata in legno. E questo basti brevemente aver detto delle cose della scultura. Passiamo ora alla pittura.

[1] Questa statua è ancora nella stessa chiesa, sotto l' organo.

DELLA PITTURA.

CAPITOLO I.

Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture e da che; e dell' invenzione delle storie.

Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure; di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perchè da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell' animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell' idea. E da questo, per avventura, nacque il proverbio dei Greci *Dall' ugna un leone;* quando quel valente uomo, vedendo scolpita in un masso l'ugna sola d' un leone, comprese con l'intelletto da quella misura e forma le parti di tutto l'animale, e dopo il tutto insieme, come se l' avesse avuto presente e dinanzi agli occhi. Credono alcuni che il padre del disegno e dell' arti fusse il caso, e che l' uso e la sperienza, come balia e pedagogo, lo nutrissero con l' aiuto della cognizione e del discorso: ma io credo che con più verità si possa dire il caso aver piuttosto dato occasione, che potersi chiamar padre del disegno. Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia, mediante lo studio ed esercizio di molti anni,

spedita ed atta a disegnare ed esprimere bene qualunque cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa: perchè, quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani che hanno molti anni esercitato il disegno, conoscere la perfezione ed eccellenza dell'arti, ed il sapere dell'artefice insieme. E perchè alcuni scultori talvolta non hanno molta pratica nelle linee e ne' dintorni, onde non possono disegnare in carta; eglino, in quel cambio, con bella proporzione e misura facendo con terra o cera uomini, animali ed altre cose di rilievo, fanno il medesimo che fa colui il quale perfettamente disegna in carta o in su altri piani. Hanno gli uomini di queste arti chiamato, ovvero distinto, il disegno in varj modi, e secondo le qualità de' disegni che si fanno. Quelli che sono tocchi leggiermente ed appena accennati con la penna o altro, si chiamano schizzi; come si dirà in altro luogo. Quegli, poi, che hanno le prime linee intorno intorno, sono chiamati profili, dintorni o lineamenti. E tutti questi, o profili o altrimenti che vogliam chiamarli, servono così all'architettura e scultura come alla pittura, ma all'architettura massimamente; perciocchè i disegni di quella non sono composti se non di linee: il che non è altro, quanto all'architettore, che il principio e la fine di quell'arte, perchè il restante, mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scarpellini e muratori. Ma nella scultura serve il disegno di tutti i contorni, perchè a veduta per veduta se ne serve lo scultore quando vuol disegnare quella parte che gli torna meglio, o che egli intende di fare per ogni verso o nella cera o nella terra o nel marmo o nel legno o altra materia.

Nella pittura servono i lineamenti in più modi, ma particolarmente a dintornare ogni figura; perchè, quando eglino sono ben disegnati e fatti giusti ed a proporzione, l'ombre che poi vi si aggiungono ed i lumi, sono cagione che i lineamenti della figura che si fa, ha grandissimo rilievo, e riesce di tutta bontà e perfezione. E di qui nasce, che chiunque intende e maneggia bene queste linee, sarà in ciascuna di queste arti, mediante la pratica ed il giudizio, eccellentissimo.

Chi, dunque, vuole bene imparare a esprimere disegnando i concetti dell' animo e qualsivoglia cosa, fa di bisogno, poichè avrà alquanto assuefatta la mano, che per divenir più intelligente nell'arti, si eserciti in ritrarre figure di rilievo, o di marmo, di sasso, ovvero di quelle di gesso formate sul vivo; ovvero sopra qualche bella statua antica, o sì veramente rilievi di modelli fatti di terra, o nudi o con cenci interrati addosso, che servono per panni e vestimenti: perciocchè tutte queste cose, essendo immobili e senza sentimento, fanno grande agevolezza, stando ferme, a colui che disegna; il che non avviene nelle cose vive che si muovono. Quando poi avrà in disegnando simili cose fatto buona pratica ed assicurata la mano, cominci a ritrarre cose naturali, ed in esse faccia, con ogni possibile opera e diligenza, una buona e sicura pratica; perciocchè le cose che vengono dal naturale, sono veramente quelle che fanno onore a chi si è in quelle affaticato, avendo in sè, oltre a una certa grazia e vivezza, di quel semplice, facile, e dolce chè è proprio della natura, e che dalle cose sue s' impara perfettamente, e non dalle cose dell' arte abbastanza giammai. E tengasi per fermo, che la pratica che si fa con lo studio di molti anni in disegnando, come si è detto di sopra, è il vero lume del disegno, e quello che fa gli uomini eccellentissimi. Ora, avendo di ciò ragionato abbastanza, seguita che noi veggiamo che cosa sia la pittura.

Ell'è, dunque, un piano coperto di campi di colori, in superficie o di tavola o di muro o di tela, intorno a' lineamenti detti di sopra, i quali, per virtù di un buon disegno di linee girate, circondano la figura. Questo sì fatto piano, dal pittore, con retto giudizio, mantenuto nel mezzo chiaro e negli estremi e ne' fondi scuro, ed accompagnato tra questi e quello da colore mezzano tra il chiaro e lo scuro; fa che, unendosi insieme questi tre campi, tutto quello che è tra l' uno lineamento e l'altro si rilieva ed apparisce tondo e spiccato, come s'è detto. Bene è vero, che questi tre campi non possono bastare ad ogni cosa minutamente, attesochè egli è necessario dividere qualunque di loro almeno in due spezie, facendo di quel chiaro due mezzi, e di quest' oscuro due più chiari, e di

quel mezzo due altri mezzi che pendino l'uno nel più chiaro e l'altro nel più scuro. Quando queste tinte d'un color solo, qualunque egli si sia, saranno stemperate, si vedrà a poco a poco cominciare il chiaro, e poi meno chiaro, e poi un poco più scuro, di maniera che a poco a poco troveremo il nero schietto. Fatte dunque le mestiche, cioè mescolati insieme questi colori, volendo lavorare o a olio o a tempera o in fresco, si va coprendo il lineamento, e mettendo a' suoi luoghi i chiari e gli scuri ed i mezzi e gli abbagliati de' mezzi e dei lumi, che sono quelle tinte mescolate de' tre primi, chiaro, mezzano, e scuro; i quali chiari e mezzani e scuri ed abbagliati si cavano dal cartone, ovvero altro disegno che per tal cosa è fatto per porlo in opra: il qual' è necessario che sia condotto con buona collocazione e disegno fondato, e con giudizio ed invenzione; attesochè la collocazione non è altro nella pittura, che avere spartito in quel luogo dove si fa una figura, che gli spazj siano concordi al giudizio dell'occhio, e non siano disformi; che il campo sia in un luogo pieno e nell' altro voto: la qual cosa nasce dal disegno, e dall'avere ritratto o figure di naturale vive, o da'modelli di figure fatte per quello che si voglia fare; il qual disegno non può avere buon' origine, se non s'ha dato continuamente opera a ritrarre cose naturali, e studiato pitture d'eccellenti maestri, e di statue antiche di rilievo, come s'è tante volte detto. Ma, sopra tutto, il meglio è gl'ignudi degli uomini vivi e femmine, e da quelli avere preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia, e l'ossa di sotto; e poi avere sicurtà, per lo molto studio, che senza avere i naturali innanzi si possa formare di fantasia da sè attitudini per ogni verso: così aver veduto degli uomini scorticati, per sapere come stanno l'ossa sotto ed i muscoli ed i nervi, con tutti gli ordini e termini della notomia, per potere con maggior sicurtà e più rettamente situare le membra nell'uomo, e porre i muscoli nelle figure. E coloro che ciò sanno, forza è che facciano perfettamente i contorni delle figure; le quali dintornate come elle debbono, mostrano buona grazia e bella maniera. Perchè, chi studia le pitture e sculture buone, fatte con simil modo, ve-

dendo ed intendendo il vivo, è necessario che abbia fatto buona maniera nell'arte. E da ciò nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l'altre cose grandi dell'arte. Questa invenzione vuol in sè una convenevolezza formata di concordanza ed obbedienza; che, s'una figura si muove per salutare un'altra, non si faccia la salutata voltarsi indietro, avendo a rispondere: e con questa similitudine tutto il resto.

La istoria sia piena di cose variate e differenti l'una dall'altra, ma a proposito sempre di quello che si fa, e che di mano in mano figura lo artefice: il quale debbe distinguere i gesti e l'attitudini, facendo le femmine con aria dolce e bella, e similmente i giovani; ma i vecchi, gravi sempre di aspetto, ed i sacerdoti massimamente, e le persone d'autorità. Avvertendo però sempremai, che ogni cosa corrisponda ad un tutto dell'opera; di maniera che, quando la pittura si guarda, vi si conosca una concordanza unita, che dia terrore nelle furie e dolcezza negli effetti piacevoli, e rappresenti in un tratto la intenzione del pittore, e non le cose che e' non pensava. Conviene, adunque, per questo che e' formi le figure che hanno ad esser fiere, con movenza e con gagliardia; e sfugga quelle che sono lontane dalle prime, con l'ombre e con i colori appoco appoco dolcemente oscuri: di maniera che l'arte sia accompagnata sempre con una grazia di facilità e di pulita leggiadria di colori; e condotta l'opera a perfezione, non con uno stento di passione crudele, che gli uomini che ciò guardano, abbiano a patire pena della passione che in tal'opera veggono sopportata dallo artefice, ma da rallegrarsi della felicità che la sua mano abbia avuto dal cielo quella agilità, che renda le cose finite con istudio e fatica sì, ma non con istento; tanto che, dove elle sono poste, non siano morte, ma si appresentino vive e vere a chi le considera. Guardinsi dalle crudezze, e cerchino che le cose che di continuo fanno, non paiano dipinte, ma si dimostrino vive e di rilievo fuor della opera loro: e questo è il vero disegno fondato, e la vera invenzione che si conosce esser data, da chi le ha fatte, alle pitture che si conoscono e giudicano come buone.

Capitolo II.

Degli schizzi, disegni, cartoni, ed ordine di prospettive; e per quel che si fanno, ed a quello che i pittori se ne servono.

Gli schizzi, de' quali si è favellato di sopra, chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovar il modo delle attitudini, ed il primo componimento dell'opra; e sono fatti in forma di una macchia, ed accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perchè dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnatoio o carbone espressi, solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi. Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni; nel far dei quali, con tutta quella diligenza che si può, si cerca vedere dal vivo, se già l' artefice non si sentisse gagliardo in modo che da sè li potesse condurre. Appresso, misuratili con le seste o a occhio, si ringrandiscono dalle misure piccole nelle maggiori, secondo l'opera che si ha da fare. Questi si fanno con varie cose; cioè, o con lapis rosso, che è una pietra la qual viene da'monti di Alemagna, che, per esser tenera, agevolmente si sega e riduce in punte sottili da segnare con esse in su i fogli come tu vuoi; o con la pietra nera, che viene da' monti di Francia, la qual' è similmente come la rossa: altri, di chiaro e scuro, si conducono su fogli tinti, che fanno un mezzo, e la penna fa il lineamento, cioè il dintorno o profilo, e l' inchiostro poi con un poco d' acqua fa una tinta dolce che lo vela ed ombra; di poi, con un pennello sottile intinto nella biacca stemperata con la gomma, si lumeggia il disegno: e questo modo è molto alla pittoresca, e mostra più l'ordine del colorito. Molti altri fanno con la penna sola, lasciando i lumi della carta, che è difficile, ma molto maestrevole; ed infiniti altri modi ancora si costumano nel disegnare, de' quali non accade fare menzione, perchè tutti rappresentano una cosa medesima, cioè il disegnare. Fatti così i disegni, chi vuole lavorar in fresco, cioè in muro, è

necessario che faccia i cartoni, ancorchè e' si costumi per molti di fargli per lavorar anco in tavola. Questi cartoni si fanno così: impastansi i fogli con colla di farina e acqua cotta al fuoco (fogli dico, che siano squadrati), e si tirano al muro con l' incollarli attorno due dita verso il muro con la medesima pasta, e si bagnano spruzzandovi dentro per tutto acqua fresca; e così molli si tirano, acciò nel seccarsi vengano a distendere il molle delle grinze. Dappoi, quando sono secchi, si vanno con una canna lunga, che abbia in cima un carbone, riportando sul cartone, per giudicar da discosto tutto quello che nel disegno piccolo è disegnato con pari grandezza; e così, a poco a poco, quando a una figura e quando all'altra danno fine. Qui fanno i pittori tutte le fatiche dell'arte, del ritrarre dal vivo ignudi e panni di naturale; e tirano le prospettive, con tutti quelli ordini che piccoli si sono fatti in su fogli, ringrandendoli a proporzione. E se in quelli fussero prospettive, o casamenti, si ringrandiscono con la rete; la qual' è una graticola di quadri piccoli, ringrandita nel cartone, che riporta giustamente ogni cosa. Perchè, chi ha tirate le prospettive ne' disegni piccoli, cavate di su la pianta, alzate col profilo, e con la intersecazione e col punto fatte diminuire e sfuggire, bisogna che le riporti proporzionate in sul cartone. Ma del modo del tirarle, perchè ella è cosa fastidiosa e difficile a darsi ad intendere, non voglio io parlare altrimenti. Basta che le prospettive son belle tanto, quanto elle si mostrano giuste alla loro veduta e sfuggendo si allontanano dall' occhio, e quando elle sono composte con variato e bello ordine di casamenti. Bisogna poi che 'l pittore abbia risguardo a farle con proporzione sminuire con la dolcezza de' colori, la qual' è nell'artefice una retta discrezione ed un giudicio buono: la causa del quale si mostra nella difficultà delle tante linee confuse, colte dalla pianta, dal profilo, ed intersecazione; che ricoperte dal colore, restano una facilissima cosa, la qual fa tenere l'artefice dotto, intendente ed ingegnoso nell'arte. Usano ancora molti maestri, innanzi che facciano la storia nel cartone, fare un modello di terra in su un piano, con situar tonde tutte le figure, per vedere gli sbattimenti, cioè l'ombre che da un lume si causano ad-

dosso alle figure, che sono quell'ombra tolta dal sole, il quale più crudamente che il lume le fa in terra nel piano per l'ombra della figura. E di qui ritraendo il tutto dell'opra, hanno fatto l'ombre che percuotono addosso all'una e l'altra figura; onde ne vengono i cartoni e l'opera, per queste fatiche, di perfezione e di forza più finiti, e dalla carta si spiccano per il rilievo: il che dimostra il tutto più bello e maggiormente finito. E quando questi cartoni al fresco o al muro s'adoprano, ogni giorno nella commettitura se ne taglia un pezzo, e si calca sul muro, che sia incalcinato di fresco e pulito eccellentemente. Questo pezzo del cartone si mette in quel luogo dove s'ha a fare la figura, e si contrassegna; perchè, l'altro dì che si voglia rimettere un altro pezzo, si riconosca il suo luogo appunto, e non possa nascere errore. Appresso, per i dintorni del pezzo detto, con un ferro si va calcando in su l'intonaco della calcina; la quale, per essere fresca, acconsente alla carta, e così ne rimane segnata. Per il che si leva via il cartone, e per quei segni che nel muro sono calcati, si va con i colori lavorando; e così si conduce il lavoro in fresco o in muro. Alle tavole ed alle tele si fa il medesimo calcato, ma il cartone tutto d'un pezzo; salvochè bisogna tingere di dietro il cartone con carboni o polvere nera, acciocchè, segnando poi col ferro, egli venga profilato e disegnato nella tela o tavola. E per questa cagione i cartoni si fanno, per compartire che l'opra venga giusta e misurata. Assai pittori sono, che per l'opre a olio sfuggono ciò; ma per il lavoro in fresco non si può sfuggire che non si faccia. Ma certo, chi trovò tal'invenzione, ebbe buona fantasia; attesochè ne'cartoni si vede il giudizio di tutta l'opera insieme, e si acconcia e guasta finchè stiano bene; il che nell'opra poi non può farsi.

Capitolo III.

Degli scorti delle figure al di sotto in su, e di quegli in piano.

Hanno avuto gli artefici nostri una grandissima avvertenza nel fare scortare le figure, cioè nel farle apparire di

più quantità che elle non sono veramente, essendo lo scorto a noi una cosa disegnata in faccia corta, che all'occhio, venendo innanzi, non ha la lunghezza o l'altezza che ella dimostra; tuttavia la grossezza, i dintorni, l'ombre ed i lumi fanno parere che ella venga innanzi, e per questo si chiama scorto. Di questa specie non fu mai pittore o disegnatore che facesse meglio che s'abbia fatto il nostro Michelagnolo Buonarroti; ed ancora nessuno meglio gli poteva fare, avendo egli divinamente fatto le figure di rilievo. Egli prima di terra o di cera ha per questo uso fatti i modelli; e da quegli, che più del vivo restano fermi, ha cavato i contorni, i lumi e l' ombre. Questi danno a chi non intende grandissimo fastidio, perchè non arrivano con l' intelletto alla profondità di tale difficultà; la qual' è la più forte a farla bene, che nessuna che sia nella pittura. E certo, i nostri vecchi, come amorevoli dell' arte, trovarono il tirarli per vía di linee in prospettiva (il che non si poteva fare prima), e li ridussero tanto innanzi, che oggi s' ha la vera maestria di farli. E quegli che li biasimano (dico degli artefici nostri), sono quelli che non li sanno fare; e che per alzare sè stessi, vanno abbassando altrui. Ed abbiamo assai maestri pittori i quali, ancorachè valenti, non si dilettano di fare scorti; e nientedimeno, quando gli veggono belli e difficili, non solo non gli biasimano, ma gli lodano sommamente. Di questa specie ne hanno fatto i moderni alcuni che sono a proposito e difficili; come sarebbe a dir, in una volta, le figure che guardano in su, scortano e sfuggono: e questi chiamiamo al di sotto in su, ch' hanno tanta forza ch' eglino bucano le volte. E questi non si possono fare se non si ritraggono dal vivo, o, con modelli in altezze convenienti, non si fanno fare loro le attitudini e le movenze di tali cose. E certo, in questo genere si recano in quella difficultà una somma grazia e molta bellezza, e mostrasi una terribilissima arte. Di questa specie troverete che gli artefici nostri, nelle Vite loro, hanno dato grandissimo rilievo a tali opere e condottele a una perfetta fine; onde hanno conseguito lode grandissima. Chiamansi scorti di sotto in su, perchè il figurato è alto, e guardato dall'occhio per veduta in su, e non per la linea piana del-

l' orizzonte. Laonde, alzandosi la testa a volere vederlo, e scorgendosi prima le piante de' piedi e l'altre parti di sotto, giustamente si chiama col detto nome.

Capitolo IV.

Come si debbano unire i colori a olio, a fresco o a tempera; e come le carni, i panni e tutto quello che si dipigne, venga nell' opera a unire in modo, che le figure non vengano divise, ed abbiano rilievo e forza, e mostrino l'opera chiara ed aperta.

L' unione nella pittura è una discordanza di colori diversi accordati insieme, i quali, nella diversità di più divise, mostrano differentemente distinte l' una dall' altra le parti delle figure; come le carni dai capelli, ed un panno diverso di colore dall' altro. Quando questi colori son messi in opera accesamente e vivi, con una discordanza spiacevole, talchè siano tinti e carichi di corpo, siccome usavano di fare già alcuni pittori; il disegno ne viene ad essere offeso di maniera, che le figure restano più presto dipinte dal colore, che dal pennello, che le lumeggia e adombra, fatte apparire di rilievo e naturali. Tutte le pitture, adunque, o a olio o a fresco o a tempera, si debbon fare talmente unite ne'loro colori, che quelle figure che nelle storie sono le principali, vengano condotte chiare chiare, mettendo i panni di colore non tanto scuro addosso a quelle dinanzi, che quelle che vanno dopo gli abbiano più chiari che le prime; anzi, a poco a poco, tanto quanto elle vanno diminuendo allo indentro, divenghino anco parimente di mano in mano, e nel colore delle carnagioni e nelle vestimenta, più scure. E principalmente si abbia grandissima avvertenza di mettere sempre i colori più vaghi, più dilettevoli e più belli nelle figure principali, ed in quelle massimamente che nella istoria vengono intere, e non mezze; perchè queste sono sempre le più considerate, e quelle che sono più vedute che l' altre, le quali servono quasi per campo nel colorito di queste; ed un colore più smorto fa parere più vivo l' altro che gli è posto accanto,

ed i colori maninconici e pallidi fanno parere più allegri quelli che li sono accanto, e quasi d'una certa bellezza fiammeggianti. Nè si debbono vestire gli ignudi di colori tanto carichi di corpo, che dividano le carni da'panni, quando detti panni attraversassino detti ignudi; ma i colori dei lumi di detti panni siano chiari simili alle carni, o gialletti o rossigni o violati o pavonazzi, con cangiare i fondi scuretti o verdi o azzurri o pavonazzi o gialli, purchè tragghino allo oscuro, e che unitamente si accompagnino nel girare delle figure con le lor ombre: in quel medesimo modo che noi veggiamo nel vivo, che quelle parti che ci si appresentano più vicine all'occhio, più hanno di lume, e l'altre perdendo di vista, perdono ancora del lume e del colore. Così nella pittura si debbono adoperare i colori con tanta unione, che e'non si lasci uno scuro ed un chiaro sì spiacevolmente ombrato e lumeggiato, che e' si faccia una discordanza ed una disunione spiacevole: salvochè negli sbattimenti, che sono quell'ombre che fanno le figure addosso l'una all'altra, quando un lume solo percuote addosso a una prima figura, che viene ad ombrare col suo sbattimento la seconda. E questi ancora, quando accaggiono, voglion esser dipinti con dolcezza ed unitamente; perchè chi li disordina, viene a fare che quella pittura par più presto un tappeto colorito, o un paro di carte da giuocare, che carne unita o panni morbidi o altre cose piumose, delicate e dolci. Chè, siccome gli orecchi restano offesi da una musica che fa strepito o dissonanza o durezza (salvo però in certi luoghi ed a tempi, siccome io dissi degli sbattimenti), così restano offesi gli occhi da'colori troppo carichi o troppo crudi. Conciossiachè il troppo acceso offende il disegno; e lo abbacinato, smorto, abbagliato e troppo dolce, pare una cosa spenta, vecchia ed affumicata; ma lo unito che tenga in fra lo acceso e lo abbagliato, è perfettissimo e diletta l'occhio, come una musica unita ed arguta diletta l'orecchio. Debbonsi perdere negli scuri certe parti delle figure, e nella lontananza della istoria; perchè, oltre che, se elle fussono nello apparire troppo vive ed accese, confonderebbono le figure, elle danno ancora, restando scure ed abbagliate quasi come campo, maggior forza delle altre

che vi sono innanzi. Nè si può credere quanto nel variare le carni con i colori, facendole ai giovani più fresche che ai vecchi, ed ai mezzani tra il cotto ed il verdiccio e gialliccio, si dia grazia e bellezza alla opera, e, quasi in quello stesso modo che si faccia nel disegno, l'aria delle vecchie accanto alle giovani ed alle fanciulle ed a' putti; dove veggendosene una tenera e carnosa, l'altra pulita e fresca, fa nel dipinto una discordanza accordatissima. Ed in questo modo si debbe nel lavorare metter gli scuri, dove meno offendino e faccino divisione, per cavare fuori le figure; come si vede nelle pitture di Raffaello da Urbino, e di altri pittori eccellenti che hanno tenuto questa maniera. Ma non si debbe tenere questo ordine nelle istorie dove si contraffacessino lumi di sole e di luna, ovvero fuochi o cose notturne; perchè queste si fanno con gli sbattimenti crudi e taglienti, come fa il vivo. E nella sommità, dove si fatto lume percuote, sempre vi sarà dolcezza ed unione. Ed in quelle pitture che aranno queste parti, si conoscerà che la intelligenza del pittore arà con la unione del colorito campata la bontà del disegno, dato vaghezza alla pittura, e rilievo e forza terribile alle figure.

Capitolo V.

Del dipingere in muro, come si fa, e perchè si chiama lavorare in fresco.

Di tutti gli altri modi, che i pittori facciano, il dipingere in muro è più maestrevole e bello, perchè consiste nel fare in un giorno solo quello che, negli altri modi, si può in molti ritoccare sopra il lavorato. Era dagli antichi molto usato il fresco, ed i vecchi moderni ancora l' hanno poi seguitato. Questo si lavora su la calce che sia fresca, nè si lascia mai sino a che sia finito quanto per quel giorno si vuole lavorare. Perchè, allungando punto il dipingerla, fa la calce una certa crosterella pel caldo, pel freddo, pel vento e per ghiacci, che muffa e macchia tutto il lavoro. E per questo, vuole essere continovamente bagnato il muro che si dipigne; ed i colori che vi si adoperano, tutti di terre e non di

miniere, ed il bianco di trevertino cotto. Vuole ancora una mano destra, risoluta e veloce, ma sopra tutto un giudizio saldo ed intero; perchè i colori, mentre che il muro è molle, mostrano una cosa in un modo, che poi secco non è più quella. E però bisogna che in questi lavori a fresco giuochi molto più nel pittore il giudizio che il disegno, e che egli abbia per guida sua una pratica più che grandissima, essendo sommamente difficile il condurlo a perfezione. Molti de' nostri artefici vagliono assai negli altri lavori, cioè a olio o tempera, ed in questo poi non riescono; per essere egli veramente il più virile, più sicuro, più risoluto e durabile di tutti gli altri modi; e quello che, nello stare fatto, di continuo acquista di bellezza e di unione più degli altri infinitamente. Questo all' aria si purga, e dall' acqua si difende, e regge di continuo a ogni percossa. Ma bisogna guardarsi di non avere a ritoccarlo co' colori che abbiano colla di carnicci, o rosso di uovo, o gomma o draganti, come fanno molti pittori; perchè, oltra che il muro non fa il suo corso di mostrare la chiarezza, vengono i colori appannati da quello ritoccar di sopra, e con poco spazio di tempo diventano neri. Però quelli che cercano lavorar in muro, lavorino virilmente a fresco, e non ritocchino a secco; perchè, oltra l'esser cosa vilissima, rende più corta vita alle pitture, come in altro luogo s' è detto.

Capitolo VI.

Del dipignere a tempera, ovvero a uovo, su le tavole o tele; e come si può usare sul muro che sia secco.

Da Cimabue in dietro, e da lui in qua, s' è sempre veduto opre lavorate da' Greci a tempera, in tavola e in qualche muro. Ed usavano, nello ingessare delle tavole questi maestri vecchi, dubitando che quelle non si aprissero in su le commettiture, mettere per tutto con la colla di carnicci tela lina, e poi sopra quella ingessavano per lavorarvi sopra, e temperavano i colori da condurle col rosso dell' uovo o tempera, la qual' è questa: toglievano un uovo e quello

dibattevano, e dentro vi tritavano un ramo tenero di fico, acciocchè quel latte con quell'uovo facesse la tempera dei colori, i quali con essa temperando, lavoravano l'opere loro. E toglievano per quelle tavole i colori che erano di miniere, i quali son fatti parte dagli alchimisti, e parte trovati nelle cave. Ed a questa specie di lavoro ogni colore è buono, salvo che il bianco che si lavora in muro fatto di calcina, perch'è troppo forte: così venivano loro condotte con questa maniera le opere e le pitture loro, e questo chiamavano colorire a tempera. Solo gli azzurri temperavano con colla di carnicci; perchè la giallezza dell'uovo gli faceva diventar verdi, ove la colla li mantiene nell'essere loro; e il simile fa la gomma. Tiensi la medesima maniera su le tavole o ingessate o senza; e così su' muri che siano secchi, si dà una o due mani di colla calda, e di poi con colori temperati con quella si conduce tutta l'opera; e chi volesse temperare ancora i colori a colla, agevolmente gli verrà fatto, osservando il medesimo che nella tempera si è raccontato. Nè saranno peggiori per questo; poichè anco de' vecchi maestri nostri si sono vedute le cose a tempera conservate centinaia d'anni con bellezza e freschezza grande.[1] E certamente, e' si vede ancora delle cose di Giotto, che ce n'è pure alcuna in tavola, durata già dugento anni e mantenutasi molto bene. È poi venuto il lavorar a olio, che ha fatto per molti mettere in bando il modo della tempera: siccome oggi veggiamo che, nelle tavole e nelle altre cose d'importanza, si è lavorato e si lavora ancora del continuo.

[1] Nel Museo Sacro, ch'è parte della Libreria Vaticana in cui si conserva, è un quadro di pittura greca a tempera, dove son rappresentate l'esequie di Sant'Efrem Siro, con una moltitudine d'anacoreti; benissimo mantenuto, sebben già molto antico; cioè del decimo o dell'undicesimo secolo. Vedi il tomo III delle *Pitture e Sculture* tratte dai cimiterj di Roma, nel quale se ne ha una stampa.— * Il D'Agincourt, nella tav. LXXXII della *Pittura*, dette l'intaglio di questa preziosa opera, che porta il nome del pittore *Emmanuel Tranfurnari.*

Capitolo VII.

Del dipingere a olio in tavola, e su le tele.

Fu una bellissima invenzione, ed una gran comodità all'arte della pittura, il trovare il colorito a olio; di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli al re Alfonso,[1] ed al duca d'Urbino, Federico II,[2] la stufa sua; e fece un San Gironimo,[3] che Lorenzo de' Medici aveva, e molte altre cose lodate. Lo seguitò poi Ruggieri da Bruggia,[4] suo discepolo; ed Ausse, creato di Ruggieri, che fece a' Portinari, in Santa Maria Nuova di Firenze, un quadro picciolo, il qual è oggi appresso al duca Cosimo;[5] ed è di sua mano la tavola di Careggi, villa fuora di Firenze della illustrissima casa de' Medici. Furono similmente de' primi Lodovico da Luano e Pietro Crista, e maestro Martino e Giusto da Guanto,[6] che fece la tavola della Comunione del duca d'Urbino ed altre pitture; ed Ugo d'Anversa, che fe la tavola di Santa Maria Nuova di Fiorenza. Questa arte condusse poi in Italia Antonello da Messina, che molti anni consumò in Fiandra; e, nel tornarsi di qua dai monti, fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò ad alcuni amici; uno de' quali fu Domenico Veniziano, che la condusse poi in Firenze, quando dipinse a olio la cappella dei

[1] * Su questa tavola vedasi quanto è detto nell'apposita nota alla Vita di Antonello da Messina.

[2] * C'è errore di certo in questa denominazione di Federico II, perchè prima di Federico non ci fu altro duca che il fanciullo Oddantonio.

[3] * Nel R. Museo Borbonico di Napoli, nella terza stanza dei quadri, esiste una tavola di Giovanni da Bruggia, già sin qui malamente attribuita a Colantonio del Fiore, dove è rappresentato San Girolamo in atto di trarre la spina dalla zampa del leone. Sarebbe mai questa quella tavola che il Vasari qui cita di questo pittore?

[4] Oggi è fuor di dubbio che si dipingesse a olio anche prima di Giovanni di Bruges.

[5] * Questo quadro sussiste in ottimo stato di conservazione nella pubblica Galleria di Firenze, e segnatamente nella scuola fiamminga. Nel catalogo di essa Galleria trovasi il detto quadro indicato qual'opera di *Giovanni Emmelink di Bruges*, perchè tale è il vero cognome di questo *Ausse* (storpiatura di *Hans*, che in fiammingo vuol dir *Giovanni*) da Bruggia, il quale nacque a Damme, città distante poco più d'una lega da Bruges.

[6] Cioè, di Gand in Fiandra.

Portinari in Santa Maria Nuova; dove la imparò Andrea dal Castagno, che la insegnò agli altri maestri: con i quali si andò ampliando l'arte ed acquistando sino a Pietro Perugino, a Lionardo da Vinci, ed a Raffaello da Urbino; talmentechè ella s'è ridotta a quella bellezza che gli artefici nostri, mercè loro, l'hanno acquistata. Questa maniera di colorire accende più i colori; nè altro bisogna che diligenza ed amore, perchè l'olio in sè si reca il colorito più morbido, più dolce e dilicato, e di unione e sfumata maniera più facile che gli altri; e, mentre che fresco si lavora, i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente; ed insomma, gli artefici danno in questo modo bellissima grazia e vivacità e gagliardezza alle figure loro, talmente che spesso ci fanno parere di rilievo le loro figure e che ell'eschino dalla tavola, e massimamente quando elle sono continovate di buono disegno, con invenzione e bella maniera. Ma per mettere in opera questo lavoro, si fa così: quando vogliono cominciare, cioè ingessato che hanno le tavole o quadri, gli radono, e, datovi di dolcissima colla quattro o cinque mani con una spugna, vanno poi macinando i colori con olio di noce o di seme di lino (benchè il noce è meglio, perchè ingialla meno), e così macinati con questi olii, che è la tempera loro, non bisogna altro, quanto a essi, che distenderli col pennello. Ma conviene far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, giallolino, terre da campane, mescolati tutti in un corpo e d'un color solo; e quando la colla è secca, impiastrarla su per la tavola e poi batterla con la palma della mano, tanto che ella venga egualmente unita e distesa per tutto: il che molti chiamano *l'imprimatura.* Dopo distesa detta mestica o colore per tutta la tavola, si metta sopra essa il cartone che averai fatto con le figure e invenzioni a tuo modo; e sotto questo cartone se ne metta un altro, tinto da un lato di nero, cioè da quella parte che va sopra la mestica. Appuntati poi con chiodi piccioli l'uno e l'altro, piglia una punta di ferro, ovvero d'avorio o legno duro, e vai sopra i profili del cartone segnando sicuramente; perchè così facendo non si guasta il cartone, e nella tavola o quadro vengono benissimo profilate tutte le figure, e quello

che è nel cartone sopra la tavola. E chi non volesse far cartone, disegni con gesso da sarti bianco sopra la mestica, ovvero con carbone di salcio, perchè l'uno e l'altro facilmente si cancella. E così si vede che, seccata questa mestica, lo artefice, o calcando il cartone o con gesso bianco da sarti, disegnando l'abbozza: il che alcuni chiamano *imporre*. E, finita di coprire tutta, ritorna con somma politezza lo artefice da capo a finirla; e qui usa l'arte e la diligenza per condurla a perfezione; e così fanno i maestri in tavola a olio le loro pitture.

Capitolo VIII.

Del pingere a olio nel muro che sia secco.

Quando gli artefici vogliono lavorare a olio in sul muro secco, due maniere possono tenere: una con fare che il muro, se vi è dato su il bianco, o a fresco o in altro modo, si raschi; o, se egli è restato liscio senza bianco ma intonacato, vi si dia su due o tre mane di olio bollito e cotto, continuando di ridarvelo su, sino a tanto che non voglia più bere; e poi secco, se gli dà di mestica o imprimatura, come si disse nel Capitolo avanti a questo. Ciò fatto, e secco, possono gli artefici calcare o disegnare, e tale opera come la tavola condurre al fine, tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice, perchè facendo questo non accade poi verniciarla. L'altro modo è, che l'artefice, o di stucco di marmo e di matton pesto finissimo, fa un arricciato che sia pulito, e lo rade col taglio della cazzuola, perchè il muro ne resti ruvido; appresso gli dà una man d'olio di seme di lino, e poi fa in una pignatta una mistura di pece greca e mastice e vernice grossa, e quella bollita, con un pennel grosso si dà nel muro; poi si distende per quello con una cazzuola da murare che sia di fuoco: questa intasa i buchi dell'arricciato, e fa una pelle più unita per il muro. E poi ch'è secca, si va dandole d'imprimatura o di mestica, e si lavora nel modo ordinario dell'olio, come abbiamo ragionato. E perchè la sperienza di molti anni mi ha insegnato come si possa lavorar a olio in

sul muro, ultimamente ho seguitato, nel dipigner le sale, camere ed altre stanze del palazzo del duca Cosimo, il modo che in questo ho per l'addietro molte volte tenuto; il qual modo brevemente è questo: facciasi l'arricciato, sopra il quale si ha da far l'intonaco di calce, di matton pesto e di rena, e si lasci seccar bene affatto; ciò fatto, la materia del secondo intonaco sia calce, matton pesto stiacciato bene, e schiuma di ferro; perchè tutte e tre queste cose, cioè di ciascuna il terzo, incorporate con chiara d'uovo, battute quanto fa bisogno, ed olio di seme di lino, fanno uno stucco tanto serrato, che non si può disiderar in alcun modo migliore. Ma bisogna bene avvertire di non abbandonare l'intonaco mentre la materia è fresca, perchè fenderebbe in molti luoghi; anzi è necessario, a voler che si conservi buono, non se gli levar mai d'intorno con la cazzuola, ovvero mestola o cucchiara che vogliam dire, insino a che non sia del tutto pulitamente disteso come ha da stare. Secco poi che sia questo intonaco, e datovi sopra d'imprimatura o mestica, si condurranno le figure e le storie perfettamente; come l'opere del detto palazzo e molte altre possono chiaramente dimostrare a ciascuno.

Capitolo IX.

Del dipignere a olio su le tele.

Gli uomini, per potere portare le pitture di paese in paese, hanno trovato la comodità delle tele dipinte, come quelle che pesano poco, ed, avvolte, sono agevoli a trasportarsi. Queste a olio, perch'elle siano arrendevoli, se non hanno a stare ferme, non s'ingessano, attesochè il gesso vi crepa su arrotolandole; però si fa una pasta di farina con olio di noce, ed in quello si mettono due o tre macinate di biacca; e, quando le tele hanno avuto tre o quattro mani di colla che sia dolce, ch'abbia passato da una banda all'altra, con un coltello si dà questa pasta, e tutt'i buchi vengono con la mano dell'artefice a turarsi. Fatto ciò, se le dà una o due mani di colla dolce, e dappoi la mestica o imprimatura; ed a dipingervi so-

pra si tiene il medesimo modo che agli altri di sopra racconti. E perchè questo modo è paruto agevole e comodo, si sono fatti non solamente quadri piccoli per portare attorno, ma ancora tavole da altari ed altre opere di storie grandissime; come si vede nelle sale del palazzo di San Marco di Vinezia, ed altrove: avvegnachè, dove non arriva la grandezza delle tavole, serve la grandezza e 'l comodo delle tele.

Capitolo X.

Del dipingere in pietra a olio, e che pietre siano buone.

È cresciuto sempre l' animo a' nostri artefici pittori, facendo che il colorito a olio, oltra l' averlo lavorato in muro, si possa, volendo, lavorare ancora su le pietre. Delle quali hanno trovato nella riviera di Genova quella spezie di lastre che noi dicemmo nella Architettura, che sono attissime a questo bisogno;[1] perchè, per esser serrate in sè e per avere la grana gentile, pigliano il pulimento piano. In su queste hanno dipinto modernamente quasi infiniti, e trovato il modo vero da potere lavorarvi sopra. Hanno provate poi le pietre più fine; come mischi di marmo, serpentini e porfidi, ed altre simili, che, sendo liscie brunite, vi si attacca sopra il colore. Ma nel vero, quando la pietra sia ruvida ed arida, molto meglio inzuppa e piglia l'olio bollito ed il colore dentro; come alcuni piperni ovvero piperigni gentili, i quali, quando siano battuti col ferro e non arrenati con rena o sasso di tufi, si possono spianare con la medesima mistura che dissi nell' arricciato, con quella cazzuola di ferro infocata. Perciocchè a tutte queste pietre non accade dar colla in principio, ma solo una mano d' imprimatura di colore a olio, cioè mestica; e, secca che ella sia, si può cominciare il lavoro a suo piacimento. E chi volesse fare una storia a olio su la pietra, può torre di quelle lastre genovesi e farle fare quadre, e fermarle nel muro co' perni sopra una incrostatura di stucco, distendendo bene la mestica in su le commettiture, di ma-

[1] Attissime se il nitro non le sciogliesse, come ha fatto di quelle del Duomo d' Orvieto dipinte dal Zuccheri.

niera che e' venga a farsi per tutto un piano, di che grandezza l'artefice ha bisogno. E questo è il vero modo di condurre tali opere a fine: e, finite, si può a quelle fare ornamenti di pietre fini, di misti e d'altri marmi; le quali si rendono durabili in infinito, purchè con diligenza siano lavorate; e possonsi e non si possono verniciare, come altrui piace, perchè la pietra non prosciuga, cioè non sorbisce quanto fa la tavola e la tela, e si difende da'tarli, il che non fa il legname.

Capitolo XI.

Del dipignere nelle mura di chiaro e scuro di varie terrette; e come si contraffanno le cose di bronzo; e delle storie di terretta per archi o per feste, a colla; che è chiamato a guazzo ed a tempera.

Vogliono i pittori, che il chiaroscuro sia una forma di pittura che tragga più al disegno che al colorito; perchè ciò è stato cavato dalle statue di marmo, contraffacendole, e dalle figure di bronzo ed altre varie pietre: e questo hanno usato di fare nelle facciate de' palazzi e case, in istorie, mostrando che quelle siano contraffatte, e paino di marmo o di pietra, con quelle storie intagliate: o veramente, contraffacendo quelle sorti di spezie di marmo e porfido, e di pietra verde, e granito rosso e bigio, o bronzo, o altre pietre, come par loro meglio, si sono accomodati in più spartimenti di questa maniera; la qual'è oggi molto in uso per fare le facce delle case e de' palazzi, così in Roma come per tutta Italia. Queste pitture si lavorano in due modi: prima in fresco, che è la vera; o in tele per archi che si fanno nell'entrate de' principi nelle città e ne' trionfi, o negli apparati delle feste e delle commedie, perchè in simili cose fanno bellissimo vedere. Tratteremo prima della spezie e sorte del fare in fresco; poi diremo dell' altra. Di questa sorte di terretta si fanno i campi con la terra da fare i vasi, mescolando quella con carbone macinato o altro nero per far l'ombre più scure, e bianco di trevertino, con più scuri e più chiari; e si lumeggiano col bianco schietto, e con ultimo

nero a ultimi scuri finite. Vogliono avere tali specie fierezza, disegno, forza, vivacità e bella maniera; ed essere espresse con una gagliardezza che mostri arte e non stento, perchè si hanno a vedere ed a conoscere di lontano. E con queste ancora s' imitino le figure di bronzo; le quali col campo di terra gialla e rosso s' abbozzano, con più scuri di quello nero e rosso e giallo si sfondano, e con giallo schietto si fanno i mezzi, e con giallo e bianco si lumeggiano. E di queste hanno i pittori le facciate e le storie di quelle con alcune statue tramezzate, che in questo genere hanno grandissima grazia. Quelle poi che si fanno per archi, commedie o feste, si lavorano poi che la tela sia data di terretta; cioè di quella prima terra schietta da far vasi, temperata con colla: e bisogna che essa tela sia bagnata di dietro mentre l' artefice la dipigne, acciocchè con quel campo di terretta unisca meglio gli scuri ed i chiari dell' opera sua; e si costuma temperare i neri di quelle con un poco di tempera; e si adoperano biacche per bianco, e minio per dar rilievo alle cose che paiono di bronzo, e giallolino per lumeggiare sopra detto minio; e per i campi e per gli scuri le medesime terre gialle e rosse, ed i medesimi neri che io dissi nel lavorare a fresco, i quali fanno mezzi ed ombre. Ombrasi ancora con altri diversi colori altre sorte di chiari e scuri; come con terra d' ombra, alla quale si fa la terretta di verde terra, e gialla e bianco; similmente con terra nera, che è un' altra sorte di verde terra, e nera, che la chiamano verdaccio.

Capitolo XII.

Degli sgraffiti delle case che reggono all' acqua; quello che si adoperi a farli; e come si lavorino le grottesche nelle mura.

Hanno i pittori un' altra sorte di pittura, che è disegno e pittura insieme, e questo si domanda *sgraffito*, e non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi, che più brevemente si conducono con questa spezie, e reggono

all' acque sicuramente; perchè tutt' i lineamenti, in vece di essere disegnati con carbone e con altra materia simile, sono tratteggiati con un ferro dalla mano del pittore. Il che si fa in questa maniera: pigliano la calcina mescolata con la rena ordinariamente, e con paglia abbruciata la tingono d' uno scuro che venga in un mezzo colore che trae in argentino, e verso lo scuro un poco più che tinta di mezzo, e con questa intonacano la facciata. E fatto ciò, e pulita col bianco della calce di trevertino, l' imbiancano tutta; ed imbiancata, ci spolverano su i cartoni, ovvero disegnano quel che ci vogliono fare; e di poi, aggravando col ferro, vanno dintornando e tratteggiando la calce, la quale, essendo sotto del corpo nero, mostra tutti i graffi del ferro come segni di disegno. E si suole ne' campi di quelli radere il bianco, e poi avere una tinta d' acquerello scuretto molto acquidoso, e di quello dare per gli scuri, come si desse a una carta; il che di lontano fa un bellissimo vedere: ma il campo, se ci è grottesche o fogliami, si sbattimenta, cioè ombreggia con quello acquerello. E questo è il lavoro che, per esser dal ferro graffiato, hanno chiamato i pittori *sgraffito*. Restaci ora a ragionare delle grottesche che si fanno sul muro. Dunque, quelle che vanno in campo bianco, non ci essendo il campo di stucco per non essere bianca la calce, si dà per tutto sottilmente il campo di bianco; e, fatto ciò, si spolverano, e si lavorano in fresco di colori sodi, perchè non avrebbono mai la grazia c' hanno quelle che si lavorano su lo stucco. Di questa spezie possono essere grottesche grosse e sottili, le quali vengono fatte nel medesimo modo che si lavorano le figure a fresco o in muro.

Capitolo XIII.

Come si lavorino le grottesche su lo stucco.

Le grottesche sono una spezie di pitture licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria: per il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri, per

strattezza della natura, e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici; i quali fanno in quelle, cose senza alcuna regola, appiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, e a un uomo le gambe di gru, ed infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se gl' immaginava, quello era tenuto più valente. Furono poi regolate, e per fregi e spartimenti fatto bellissimi andari: così di stucchi mescolarono quelle con la pittura. E sì innanzi andò questa pratica, che in Roma, ed in ogni luogo dove i Romani risedevano, ve n'è ancora conservato qualche vestigio. E nel vero che, tocche d'oro, ed intagliate di stucchi, sono opera allegra e dilettevole a vedere. Queste si lavorano di quattro maniere: l' una lavora lo stucco schietto; l'altra fa gli ornamenti soli di stucco, e dipigne le storie ne' vani e le grottesche ne' fregi; la terza fa le figure parte lavorate di stucco e parte dipinte di bianco e nero, contraffacendo cammei ed altre pietre. E di questa specie grottesche e stucchi, se n' è visto e vede tante opere lavorate dai moderni, i quali con somma grazia e bellezza hanno adornato le fabbriche più notabili di tutta l'Italia, che gli antichi rimangono vinti di grande spazio. L' ultima, finalmente, lavora d'acquerello in su lo stucco, campando il lume con esso, ed ombrandolo con diversi colori. Di tutte queste sorti, che si difendono assai dal tempo, se ne veggono delle antiche in infiniti luoghi a Roma, e a Pozzuolo, vicino a Napoli. E questa ultima sorte si può anco benissimo lavorare con colori sodi a fresco, lasciando lo stucco bianco per campo a tutte queste, che nel vero hanno in sè bella grazia; e fra esse si mescolano paesi, che molto danno loro dell' allegro; e così ancora storiette di figure piccole colorite. E di questa sorte oggi in Italia ne sono molti maestri che ne fanno professione, ed in esse sono eccellenti.

Capitolo XIV.

Del modo del mettere d'oro a bolo ed a mordente, ed altri modi.

Fu veramente bellissimo segreto ed investigazione sofistica il trovar modo che l'oro si battesse in fogli sì sottilmente, che per ogni migliaio di pezzi battuti, grandi un'ottavo di braccio per ogni verso, bastasse, fra l'artificio e l'oro, il valore solo di sei scudi. Ma non fu punto meno ingegnosa cosa il trovar modo a poterlo talmente distendere sopra il gesso, che il legno, od altro ascostovi sotto, paresse tutto una massa d'oro: il che si fa in questa maniera. Ingessasi il legno con gesso sottilissimo, impastato colla colla piuttosto dolce che cruda, e vi si dà sopra grosso più mani, secondo che il legno è lavorato bene o male: in oltre, raso il gesso e pulito, con la chiara dell'uovo schietta, sbattuta sottilmente con l'acqua, dentrovi si tempera il bolo armeno macinato ad acqua sottilissimamente, e si fa il primo acquidoso, o vogliamo dirlo liquido e chiaro, e l'altro appresso più corpulento. Poi si dà con esso almanco tre volte sopra il lavoro, fino che ei lo pigli per tutto bene; e bagnando di mano in mano, con un pennello, con acqua pura dov'è dato il bolo, vi si mette su l'oro in foglia, il quale subito si appicca a quel molle; e quando egli è soppasso, non secco, si brunisce con una zanna di cane o di lupo, sinchè e' diventi lustrante e bello. Dorasi ancora in un'altra maniera che si chiama a mordente: il che si adopera ad ogni sorte di cose; pietre, legni, tele, metalli d'ogni spezie, drappi e corami; e non si brunisce come quel primo. Questo mordente, che è la maestra che lo tiene, si fa di colori seccaticci a olio di varie sorti, e di olio cotto con la vernice dentrovi, e dassi in sul legno che ha avuto prima due mani di colla. E poichè il mordente è dato così, non mentre che egli è fresco, ma mezzo secco, vi si mette su l'oro in foglie. Il medesimo si può fare ancora con l'armoniaco, quando s'ha fretta; attesochè, mentre si dà, è buono: e questo serve più a fare selle, arabeschi ed altri ornamen-

ti, che ad altro. Si macina ancora di questi fogli in una tazza di vetro con un poco di mele e di gomma, che serve ai miniatori, ed a infiniti che col pennello si dilettano fare profili e sottilissimi lumi nelle pitture. E tutti questi sono bellissimi segreti; ma per la copia di essi non se ne tiene molto conto.

Capitolo XV.

Del musaico de' vetri, ed a quello che si conosce il buono e lodato.

Essendosi assai largamente detto di sopra nel VI Capitolo dell'Architettura che cosa sia il musaico, e come e' si faccia, continuandone qui quel tanto che è proprio della pittura, diciamo che egli è maestria veramente grandissima condurre i suoi pezzi cotanto uniti, che egli apparisca di lontano per onorata pittura e bella: attesochè in questa spezie di lavoro bisogna e pratica e giudizio grande, con una profondissima intelligenza nell' arte del disegno; perchè chi offusca ne' disegni il musaico con la copia ed abbondanza delle troppe figure nelle istorie, e con le molte minuterie de' pezzi, le confonde. E però bisogna che il disegno de' cartoni che per esso si fanno, sia aperto, largo, facile, chiaro, e di bontà e bella maniera continuato. E chi intende nel disegno la forza degli sbattimenti, e del dare pochi lumi ed assai scuri, con fare in quelli certe piazze o campi, costui sopra d' ogni altro lo farà bello e bene ordinato. Vuole avere il musaico lodato chiarezza in sè, con certa unita scurità verso l' ombre; e vuole esser fatto, con grandissima discrezione, lontano dall' occhio, acciocchè lo stimi pittura e non tarsia commessa. Laonde i musaici che aranno queste parti, saranno buoni e lodati da ciascheduno; e certo è che il musaico è la più durabile pittura che sia. Imperocchè l' altra col tempo si spegne, e questa nello stare fatta, di continuo s' accende; ed inoltre, la pittura manca e si consuma per sè medesima, ove il musaico per la sua lunghissima vita si può quasi chiamare eterno. Perlochè, scorgiamo noi in esso non solo la perfezione de' maestri vecchi, ma quella ancora degli antichi, mediante quelle opere che

oggi si riconoscono dell' età loro; come nel tempio di Bacco a Sant' Agnesa fuor di Roma, dove è benissimo condotto tutto quello che vi è lavorato; similmente a Ravenna n'è del vecchio bellissimo in più luoghi, ed a Vinezia in San Marco, a Pisa nel Duomo, ed a Fiorenza in San Giovanni la tribuna: ma il più bello di tutti è quello di Giotto, nella nave del portico di San Piero di Roma, perchè veramente in quel genere è cosa miracolosa; e ne' moderni, quello di Domenico del Ghirlandaio, sopra la porta di fuori di Santa Maria del Fiore che va alla Nunziata.[1] Preparansi, adunque, i pezzi da farlo in questa maniera: quando le fornaci de' vetri sono disposte e le padelle piene di vetro, se li vanno dando i colori, a ciascuna padella il suo; avvertendo sempre che da un chiaro bianco che ha corpo e non è trasparente, si conduchino i più scuri di mano in mano, in quella stessa guisa che si fanno le mestiche de' colori per dipingere ordinariamente. Appresso, quando il vetro è cotto e bene stagionato, e le mestiche sono condotte e chiare e scure e d'ogni ragione, con certe cucchiaie lunghe di ferro si cava il vetro caldo e si mette in su un marmo piano, e sopra con un altro pezzo di marmo si schiaccia pari, se ne fanno rotelle che venghino ugualmente piane, e restino di grossezza la terza parte dell' altezza d'un dito. Se ne fa poi, con una bocca di cane di ferro, pezzetti quadri tagliati, ed altri col ferro caldo lo spezzano, inclinandolo a loro modo. I medesimi pezzi diventano lunghi, e con uno smeriglio si tagliano: il simile si fa di tutti i vetri che hanno di bisogno, e se n'empiono le scatole, e si tengono ordinati come si fa i colori quando si vuole lavorare a fresco, che in vari scodellini si tiene separatamente la mestica delle tinte più chiare e più scure per lavorare. Ecci un' altra spezie di vetro che si adopra per lo campo e per i lumi dei panni che si mette d' oro. Questo quando lo vogliano dorare, pigliano quelle piastre di vetro che hanno fatto, e con acqua

[1] I musaici di San Pietro in Roma, e tra questi la Santa Petronilla e la cupola del Battistero; quelli che si veggono in Venezia sopra la porta di San Marco, ec., vorrebbero lodi anche maggiori. Tra i musaici anteriori al tempo di Giotto, i più belli che si conoscano sono quelli fatti in Sicilia, cioè a Palermo e a Monreale.

di gomma bagnano tutta la piastra del vetro, e poi vi mettono sopra i pezzi d' oro; fatto ciò, mettono la piastra su una pala di ferro, e quella nella bocca della fornace, coperta prima con un vetro sottile tutta la piastra di vetro che hanno messa d'oro; e fanno questi coperchi o di bocce o a modo di fiaschi spezzati, di maniera che un pezzo cuopra tutta la piastra; e lo tengono tanto nel fuoco, che vien quasi rosso; ed in un tratto cavandolo, l' oro viene con una presa mirabile a imprimersi nel vetro e fermarsi, e regge all'acqua ed a ogni tempesta: poi questo si taglia ed ordina come l' altro di sopra. E, per fermarlo nel muro, usano di fare il cartone colorito, ed alcuni altri senza colore; il quale cartone calcano o segnano a pezzo a pezzo in su lo stucco, e di poi vanno commettendo a poco a poco quanto vogliono fare nel musaico. Questo stucco, per esser posto grosso in su l'opera, gli aspetta due dì e quattro, secondo la qualità del tempo, e fassi di trevertino, di calce, mattone pesto, draganti e chiara d'uovo; e, fattolo, tengono molle con pezze bagnate. Così, adunque, pezzo per pezzo tagliano i cartoni nel muro, e lo disegnano sullo stucco calcando; finchè poi con certe mollette si pigliano i pezzetti degli smalti, e si commettono nello stucco, e si lumeggiano i lumi, e dassi mezzi a' mezzi e scuri agli scuri, contraffacendo l'ombre, i lumi ed i mezzi minutamente come nel cartone; e così, lavorando con diligenza, si conduce a poco a poco a perfezione. E chi più lo conduce unito, sicchè ei torni pulito e piano, colui è più degno di lode e tenuto da più degli altri. Imperò sono alcuni tanto diligenti al musaico, che lo conducono di maniera che egli apparisce pittura a fresco. Questo, fatta la presa, indura talmente il vetro nello stucco, che dura infinito; come ne fanno fede i musaici antichi che sono in Roma, e quelli che sono vecchi; ed anco nell'una e nell'altra parte i moderni ai dì nostri n'hanno fatto del maraviglioso.

Capitolo XVI.

Dell' istorie e delle figure che si fanno di commesso ne' pavimenti, ad imitazione delle cose di chiaro e scuro.

Hanno aggiunto i nostri moderni maestri al musaico di pezzi piccoli un'altra specie di musaici di marmi commessi, che contraffanno le storie dipinte di chiaroscuro; e questo ha causato il desiderio ardentissimo di volere che e' resti nel mondo a chi verrà dopo, se pure si spegnessero l' altre spezie della pittura, un lume che tenga accesa la memoria de' pittori moderni; e così hanno contraffatto, con mirabile magisterio, storie grandissime, che non solo si potrebbono mettere ne' pavimenti dove si cammina, ma incrostarne ancora le facce delle muraglie e de' palazzi, con arte tanto bella e maravigliosa, che pericolo non sarebbe che il tempo consumasse il disegno di coloro che sono rari in questa professione: come si può vedere nel Duomo di Siena, cominciato prima da Duccio Sanese, [1] e poi da Domenico Beccafumi, a' dì nostri, seguitato ed augumentato. Questa arte ha tanto del buono e del nuovo e del durabile, che per pittura commessa di bianco e nero poco più si puote desiderare di bontà e di bellezza. Il componimento suo si fa di tre sorte marmi che vengono de' monti di Carrara: l' uno dei quali è bianco finissimo e candido; l' altro non è bianco, ma pende in livido, che fa mezzo a quel bianco; ed il terzo è un marmo bigio, di tinta che trae in argentino, che serve per iscuro. [2] Di questi volendo fare una figura, se ne fa un cartone di chiaro e scuro con le medesime tinte; e ciò fatto, per gli dintorni di que'mezzi e scuri e chiari, a'luoghi loro si commette nel mezzo con diligenza il lume di quel marmo candido, e così i mezzi e gli scuri allato a quei mezzi, secondo i dintorni stessi che nel cartone ha fatto l' artefice. E quando ciò hanno commesso insieme, e spianato di sopra

[1] *Vedremo, annotando la vita di Duccio, se egli potè essere l' inventore dei lavori di commesso a chiaroscuro nel Duomo di Siena.

[2] Devesi aggiungere il rosso e il nero.

tutti i pezzi de'marmi, così chiari come scuri e come mezzi, piglia l'artefice che ha fatto il cartone, un pennello di nero temperato, quando tutta l'opra è insieme commessa in terra, e tutta sul marmo la tratteggia e profila dove sono gli scuri, a guisa che si contorna, tratteggia e profila con la penna una carta che avesse disegnata di chiaroscuro. Fatto ciò, lo scultore viene incavando, coi ferri, tutti quei tratti e profili che il pittore ha fatti, e tutta l'opra incava dove ha disegnato di nero il pennello. Finito questo, si murano ne' piani a pezzi a pezzi; e finito, con una mistura di pegola nera bollita, o asfalto, e nero di terra, si riempiono tutti gli incavi che ha fatti lo scarpello; e, poi che la materia è fredda e ha fatto presa, con pezzi di tufo vanno levando e consumando ciò che sopravanza, e con rena, mattoni ed acqua si va arrotando e spianando tanto, che il tutto resti ad un piano, cioè il marmo stesso ed il ripieno: il che fatto, resta l'opera in una maniera ch'ella pare veramente pittura in piano, ed ha in sè grandissima forza, con arte e con maestria. Laonde è ella molto venuta in uso per la sua bellezza, ed ha causato ancora che molti pavimenti di stanze oggi si fanno di mattoni, che siano una parte di terra bianca, cioè di quella che trae in azzurrino quando ella è fresca, e cotta diventa bianca; e l'altra della ordinaria da fare mattoni, che viene rossa quando ella è cotta. Di queste due sorte si sono fatti pavimenti commessi di varie maniere e spartimenti: come ne fanno fede le sale papali a Roma al tempo di Raffaello da Urbino; e ora ultimamente molte stanze in Castello Sant'Agnolo, dove si sono con i medesimi mattoni fatte imprese di gigli commessi di pezzi, che dimostrano l'arme di papa Paolo,[1] e molte altre imprese; ed in Firenze il pavimento della libreria di San Lorenzo[2] fatta fare dal duca Cosimo: e tutte sono state condotte con tanta diligenza, che più di bello non si può desiderare in tale magisterio; e di tutte queste cose commesse fu cagione il primo musaico.

[1] Paolo III.

[2] Vedi il disegno di questo pavimento, che fu invenzione del Tribolo, intagliato in rame molto esattamente nel primo volume della Libreria Medicco-Laurenziana di Giuseppe Ignazio Rossi. Firenze 1739.

E perchè, dove si è ragionato delle pietre e marmi di tutte le sorti, non si è fatto menzione d'alcuni misti novamente trovati dal sig. duca Cosimo; dico che, l'anno 1563, Sua Eccellenza ha trovato nei monti di Pietrasanta, presso alla villa di Stazzema, un monte che gira due miglia ed altissimo, la cui prima scorza è di marmi bianchi, ottimi per fare statue. Il di sotto è un mischio rosso e gialliccio, e quello che è più addentro è verdiccio, nero, rosso e giallo, con altre varie mescolanze di colori; e tutti sono in modo duri, che quanto più si va a dentro, si trovano maggiori saldezze; ed insino a ora vi si vede da cavar colonne di quindici in venti braccia. Non se n'è ancor messo in uso, perchè si va tuttavia facendo d'ordine di Sua Eccellenza una strada di tre miglia, per potere condurre questi marmi dalle dette cave alla marina: i quali mischi saranno, per quello che si vede, molto a proposito per pavimenti.

Capitolo XVII.

Del musaico di legname, cioè delle tarsie; e dell' istorie che si fanno di legni tinti e commessi a guisa di pitture.

Quanto sia facil cosa l'aggiugnere all'invenzioni de' passati qualche nuovo trovato sempre, assai chiaro ce lo dimostra non solo il predetto commesso de' pavimenti, che senza dubbio vien dal musaico, ma le stesse tarsie ancora, e le figure di tante varie cose che, a similitudine pur del musaico e della pittura, sono state fatte da' nostri vecchi di piccoli pezzetti di legno commessi ed uniti insieme nelle tavole del noce, e colorati diversamente: il che i moderni chiamano lavoro di commesso, benchè a' vecchi fosse tarsia. Le miglior cose che in questa spezie già si facessero, furono in Firenze nei tempi di Filippo di ser Brunellesco, e poi di Benedetto da Maiano; il quale nientedimanco, giudicandole cosa disutile, si levò in tutto da quelle, come nella Vita sua si dirà. Costui, come gli altri passati, le lavorò solamente di nero e di bianco; ma Fra Giovanni Veronese, che in esse fece gran frutto, largamente le migliorò, dando varj colori a' legni con acque e tinte bollite e con olii penetrativi, per

avere di legname i chiari, e gli scuri variati diversamente, come nell' arte della pittura, e lumeggiando con bianchissimo legno di silio sottilmente le cose sue. Questo lavoro ebbe origine primieramente nelle prospettive, perchè quelle avevano termine di canti vivi, che commettendo insieme i pezzi facevano il profilo, e pareva tutto d' un pezzo il piano dell' opera loro, sebbene e' fosse stato di più di mille. Lavorarono però di questo gli antichi ancora nelle incrostature delle pietre fini: come apertamente si vede nel portico di San Pietro, dove è una gabbia con un uccello in un campo di porfido e d' altre pietre diverse, commesse in quello con tutto il resto degli staggi e delle altre cose. [1] Ma, per essere il legno più facile e molto più dolce a questo lavoro, hanno potuto i maestri nostri lavorarne più abbondantemente, ed in quel modo che hanno voluto. Usarono già per far l' ombre, abbronzarle col fuoco da una banda, il che bene imitava l' ombra; ma gli altri hanno usato di poi olio di zolfo, ed acque di solimati e di arsenichi, con le quali cose hanno dato quelle tinture che eglino stessi hanno voluto: come si vede nell' opre di Fra Damiano in San Domenico di Bologna. [2] E perchè tale professione consiste solo ne'disegni che siano atti a tale esercizio, pieni di casamenti e di cose che abbino i lineamenti quadrati, e si possa per via di chiari e di scuri dare loro forza e rilievo; hannolo fatto sempre persone che hanno avuto più pacienza che disegno. E così s' è causato che molte opere vi si sono fatte, e si sono in questa professione lavorate storie di figure, frutti ed animali, che in vero alcune cose sono vivissime; ma, per essere cosa che tosto diventa nera, e non contraffà se non la pittura, essendo da meno di quella, e poco durabile per i tarli e per il fuoco, è tenuto tempo buttato in vano, ancorachè e' sia pure e lodevole e maestrevole.

[1] La gabbia or più non si vede.

[2] *È questi il fra Damiano da Bergamo, domenicano, del quale esistono opere in patria, ed in Bologna i postergali del coro di San Domenico, dove figurò il Vecchio e Nuovo Testamento. Il Vasari lo rammenta nella Vita di Francesco Salviati; ma nuove e più estese notizie di questo intarsiatore possono leggersi nel secondo volume della recente opera del P. L. Vincenzo Marchese sopra i più insigni artefici dell' Ordine Domenicano. Firenze, 1845-46, in-8.

Capitolo XVIII.

Del dipignere le finestre di vetro, e come elle si conduchino co' piombi e co' ferri, da sostenerle senza impedimento delle figure.

Costumarono già gli antichi, ma per gli uomini grandi o almeno di qualche importanza, di serrare le finestre in modo, che senza impedire il lume non vi entrassero i venti o il freddo: e questo solamente ne' bagni loro e ne' sudatoi, nelle stufe e negli altri luoghi riposti, chiudendo le aperture o vani di quelle con alcune pietre trasparenti, come sono le agate, gli alabastri ed alcuni marmi teneri che sono mischi o che traggono al gialliccio. Ma i moderni, che in molto maggior copia hanno avuto le fornaci de' vetri, hanno fatto le finestre di vetro, di occhi e di piastre, a similitudine od imitazione di quelle che gli antichi fecero di pietra; e con i piombi accanalati da ogni banda, le hanno insieme serrate e ferme; e ad alcuni ferri messi nelle muraglie a questo proposito, o veramente ne' telai di legno, le hanno armate e ferrate, come diremo. E dove elle si facevano nel principio semplicemente d'occhi bianchi, e con angoli bianchi oppur colorati, hanno poi imaginato gli artefici fare un musaico delle figure di questi vetri diversamente colorati e commessi ad uso di pittura. E talmente si è assottigliato l'ingegno in ciò, che e' si vede oggi condotta quest' arte delle finestre di vetro a quella perfezione che nelle tavole si conducono le belle pitture, unite di colori e pulitamente dipinte: siccome nella Vita di Guglielmo da Marcilla franzese largamente dimostreremo. Di questa arte hanno lavorato meglio i Fiamminghi ed i Franzesi, che l' altre nazioni; attesochè eglino, come investigatori delle cose del fuoco e de' colori, hanno ridotto a cuocere a fuoco i colori che si pongono in sul vetro, a cagione che il vento, l' aria e la pioggia non le offenda in maniera alcuna; dove già costumavano dipigner quelle di colori velati con gomme, ed altre tempere, che col tempo si consumavano, ed i venti, le nebbie

e l'acque se le portavano di maniera, che altro non vi restava che il semplice colore del vetro. Ma nella età presente, veggiamo noi condutta questa arte a quel sommo grado, oltra il quale non si può appena desiderare perfezione alcuna di finezza e di bellezza e di ogni particolarità che a questo possa servire; con una delicata e somma vaghezza, non meno salutifera per assicurare le stanze da' venti e dall'arie cattive, che utile e comoda per la luce chiara e spedita che per quella ci si appresenta. Vero è che, per condurle che elle siano tali, bisognano primieramente tre cose: cioè una luminosa trasparenza ne' vetri scelti, un bellissimo componimento di ciò che vi si lavora, ed un colorito aperto senza alcuna confusione. La trasparenza consiste nel saper fare elezione di vetri che siano lucidi per sè stessi: ed in ciò meglio sono i franzesi, fiamminghi ed inghilesi, che i veniziani; perchè i fiamminghi sono molto chiari, ed i veniziani molto carichi di colore; e quegli che son chiari, adombrandoli di scuro, non perdono il lume del tutto, tale che e' non traspaino nell'ombre loro; ma i veniziani, essendo di loro natura scuri, ed oscurandoli di più con l'ombre, perdono in tutto la trasparenza. Ed ancora che molti si dilettino d'averli carichi di colori artifiziatamente soprappostivi, che sbattuti dall'aria e dal sole mostrano non so che di bello più che non fanno i colori naturali; meglio è nondimeno aver i vetri di loro natura chiari che scuri, acciocchè dalla grossezza del colore non rimanghino offuscati.

A condurre questa opera, bisogna avere un cartone disegnato con profili, dove siano i contorni delle pieghe dei panni e delle figure, i quali dimostrino dove si hanno a commettere i vetri; dipoi si pigliano i pezzi de' vetri rossi, gialli, azzurri e bianchi, e si scompartiscono secondo il disegno per panni o per carnagioni, come ricerca il bisogno. E, per ridurre ciascuna piastra di essi vetri alle misure disegnate sopra il cartone, si segnano detti pezzi in dette piastre posate sopra il detto cartone con un pennello di biacca; ed a ciascun pezzo s'assegna il suo numero, per ritrovargli più facilmente nel commettergli: i quali numeri, finita l'opera, si scancellano. Fatto questo, per tagliargli a misura, si

piglia un ferro appuntato affocato, con la punta del quale avendo prima con una punta di smeriglio intaccata alquanto la prima superficie dove si vuole cominciare, e con un poco di sputo bagnatovi, si va con esso ferro lungo que' dintorni, ma alquanto discosto; ed a poco a poco, movendo il predetto ferro, il vetro si inclina e si spicca dalla piastra. Dipoi, con una punta di smeriglio, si va rinettando detti pezzi e levandone il superfluo, e con un ferro, che e' chiamano *grisatoio* ovvero *topo*, si vanno rodendo i dintorni disegnati, tale che e' venghino giusti da poterli commettere per tutto. Così, dunque, commessi i pezzi di vetro, in su una tavola piana si distendono sopra il cartone, e si comincia a dipignere per i panni l'ombra di quelli; la quale vuol essere di scaglia di ferro macinata, e d'un'altra ruggine che alle cave del ferro si trova, la quale è rossa, ovvero matita rossa e dura macinata; e con queste si ombrano le carni, cangiando quelle col nero e rosso, secondo che fa bisogno. Ma prima è necessario alle carni velare con quel rosso tutti i vetri, e, con quel nero, fare il medesimo a' panni, con temperarli con la gomma, a poco a poco dipignendoli ed ombrandoli come sta il cartone. Ed appresso, dipinti che e' sono, volendoli dare lumi fieri, si ha un pennello di setole corto e sottile, e con quello si graffiano i vetri in su il lume, e levasi di quel panno che aveva dato per tutto il primo colore, e con l'asticciuola del pennello si va lumeggiando i capelli, le barbe, i panni, i casamenti e paesi, come tu vuoi. Sono però in questa opera molte difficoltà; e chi se ne diletta, può mettere varj colori sul vetro, perchè segnando su un colore rosso un fogliame o cosa minuta, volendo che a fuoco venga colorito d' altro colore, si può squammare quel vetro quanto tiene il fogliame, con la punta d'un ferro che levi la prima scaglia del vetro, cioè il primo suolo, e non la passi; perchè, facendo così, rimane il vetro di color bianco, e se gli dà poi quel rosso fatto di più misture, che nel cuocere, mediante lo scorrere, diventa giallo. E questo si può fare su tutti i colori: ma il giallo meglio riesce sul bianco che in altri colori; l'azzurro, a campirlo, divien verde nel cuocerlo, perchè il giallo e l'azzurro mescolati fanno color verde. Questo giallo non si dà

mai se non dietro dove non è dipinto, perchè mescolandosi e scorrendo, guasterebbe e si mescolerebbe con quello, il quale cotto rimane sopra grosso il rosso,[1] che raschiato via con un ferro vi lascia giallo. Dipinti che sono i vetri, vogliono esser messi in una tegghia di ferro, con un suolo di cenere stacciata e calcina cotta mescolata; ed a suolo a suolo i vetri parimente distesi e ricoperti dalla cenere istessa, poi posti nel fornello; il quale a fuoco lento a poco a poco riscaldati,[2] venga a infocarsi la cenere e i vetri, perchè i colori che vi sono su infocati, irrugginiscono e scorrono, e fanno la presa sul vetro. Ed a questo cuocere bisogna usare grandissima diligenza, perchè il troppo fuoco violento li farebbe crepare, ed il poco non li cocerebbe. Nè si debbono cavare finchè la padella o tegghia dove e' sono, non si vede tutta di fuoco, e la cenere con alcuni saggi sopra, che si vegga quando il colore è scorso. Fatto ciò, si buttano i piombi in certe forme di pietra o di ferro, i quali hanno due canali; cioè da ogni lato uno, dentro al quale si commette e serra il vetro, e si piallano e dirizzano, e poi su una tavola si conficcano, ed a pezzo per pezzo s'impiomba tutta l'opera in più quadri, e si saldano tutte le commettiture de' piombi con saldatoi di stagno; ed in alcune traverse dove vanno i ferri, si mette fili di rame impiombati acciocchè possino reggere e legare l'opra; la quale s'arma di ferri che non siano al dritto delle figure, ma torti secondo le commettiture di quelle, a cagione che e' non impedischino il vederle. Questi si mettono con inchiovature ne' ferri che reggono il tutto, e non si fanno quadri ma tondi, acciò impedischino manco la vista; e dalla banda di fuori si mettono alle finestre, e ne' buchi delle pietre s'impiombano, e con fili di rame, che ne' piombi delle finestre saldati siano a fuoco, si legano fortemente. E perchè i fanciulli o altri impedimenti non le guastino, vi si mette dietro una rete di filo di rame sottile. Le quali opere, se non fossero in materia troppo frangibile, durerebbono al mondo

[1] In alcune edizioni leggesi, « il quale vòlto il rosso rimane sopra grosso ec.»

[2] In quelle edizioni è stato sostituito *nel quale*. **Il quale* che negli scritti dei naturalisti, come nel linguaggio familiare, ha spesse volte forza di semplice congiunzione (*e*, o simile), qui può intendersi, anzi va spiegato, *cosicchè, per il che, laonde ec.*

infinito tempo. Ma per questo non resta che l'arte non sia difficile, artificiosa e bellissima.

Capitolo XIX.

Del niello, e come per quello abbiamo le stampe di rame; e come s'intaglino gli argenti, per fare gli smalti di bassorilievo, e similmente si cesellino le grosserie.

Il niello, il quale non è altro che un disegno tratteggiato e dipinto su lo argento, come si dipigne e tratteggia sottilmente con la penna, fu trovato dagli orefici sino al tempo degli antichi, essendosi veduti cavi co' ferri ripieni di mistura negli ori ed argenti loro.[1] Questo si disegna con lo stile su lo argento che sia piano, e s'intaglia col bulino, che è un ferro quadro tagliato a unghia dall'uno degli angoli all'altro per isbieco, che, così calando verso uno de' canti, lo fa più acuto e tagliente da due lati, e la punta di esso scorre e sottilissimamente intaglia. Con questo si fanno tutte le cose che sono intagliate ne' metalli, per riempirle o per lasciarle vote, secondo la volontà dell'artefice. Quando hanno dunque intagliato e finito col bulino, pigliano argento e piombo, e fanno di esso al fuoco una cosa che, incorporata insieme, è nera di colore, e frangibile molto, e sottilissima a scorrere. Questa si pesta e si pone sopra la piastra dell'argento dov'è l'intaglio, il qual è necessario che sia ben pulito; ed accostatolo a fuoco di legne verdi, soffiando co' mantici, si fa che i raggi di quello percuotino dove è il niello; il quale, per la virtù del calor fondendosi e scorrendo, riempie tutti gl'intagli che aveva fatti il bulino. Appresso, quando l'argento è raffreddo, si va diligentemente co' raschiatoi levando il superfluo, e con la pomice a poco a poco si consuma, fregandolo e con le mani e con un cuoio, tanto che e' si trovi il vero piano, e che il tutto resti pulito. Di questo lavorò mirabilissimamente Maso Finiguerra fiorentino, il quale fu

[1] De' nielli e de' niellatori pubblicò il Cicognara nel 1831 una storia compitissima, quale, dopo tante relazioni imperfette de' nostri e tante asserzioni arrischiate degli esteri, era veramente desiderata.

raro in questa professione; come ne fanno fede alcune paci di niello in San Giovanni di Fiorenza, che sono tenute mirabili. Da questo intaglio di bulino son derivate le stampe di rame, onde tante carte italiane e tedesche veggiamo oggi per tutta Italia; chè siccome negli argenti s'improntava, anzi che fussero ripieni di niello, di terra, e si buttava di zolfo, così gli stampatori trovarono il modo del fare le carte su le stampe di rame col torculo, come oggi abbiam veduto da essi imprimersi. Ecci un'altra sorte di lavori in argento o in oro, comunemente chiamata smalto, che è spezie di pittura mescolata con la scultura; e serve dove si mettono l'acque, sicchè gli smalti restino in fondo. Questa, dovendosi lavorare in su l'oro, ha bisogno d'oro finissimo; ed in su l'argento, argento almeno a lega di giulj. Ed è necessario questo modo, perchè lo smalto ci possa restare, e non iscorrere altrove che nel suo luogo. Bisogna lasciarli i profili di argento, che di sopra sian sottili e non si veggano. Così si fa un rilievo piatto, ed in contrario all'altro, acciocchè, mettendovi gli smalti, pigli gli scuri e chiari di quello, dall'altezza e dalla bassezza dell'intaglio. Pigliasi poi smalti di vetri di varj colori, che diligentemente si fermino col martello, e si tengono negli scodellini con acqua chiarissima, separati e distinti l'uno dall'altro. E quelli che si adoperano all'oro, sono differenti da quelli che servono per l'argento, e si conducono in questa maniera: con una sottilissima palettina d'argento si pigliano separatamente gli smalti, e con pulita pulitezza si distendono a' luoghi loro, e vi se ne mette e rimette sopra, secondo che ragnano, tutta quella quantità che fa di mestiero. Fatto questo, si prepara una pignatta di terra fatta apposta, che per tutto sia piena di buchi, ed abbia una bocca dinanzi; e vi si mette dentro la mufola, cioè un coperchietto di terra bucato, che non lasci cadere i carboni a basso; e dalla mufola in su si empie di carboni di cerro, e si accende ordinariamente. Nel voto che è restato sotto il predetto coperchio, in su una sottilissima piastra di ferro, si mette la cosa smaltata a sentire il caldo a poco a poco; e vi si tiene tanto, che, fondendosi gli smalti, scorrino per tutto quasi come acqua. Il che fatto, si lascia raffredda-

re; e poi, con una frassinella, ch'è una pietra da dare filo ai ferri, e con rena da bicchieri si sfrega, e con acqua chiara, finchè si truovi il suo piano. E quando è finito di levare il tutto, si rimette nel fuoco medesimo, acciò il lustro, nello scorrere l'altra volta, vada per tutto. Fassene d'un'altra sorte a mano, che si pulisce con gesso di Tripoli e con un pezzo di cuoio, del quale non accade fare menzione: ma di questo l'ho fatta, perchè, essendo opra di pittura come le altre, m'è paruto a proposito.

Capitolo XX.

Della tausia, cioè lavoro alla damaschina.

Hanno ancora i moderni, ad imitazione degli antichi, rinvenuto una spezie di commettere ne' metalli, intagliati d'argento o d'oro, facendo in essi lavori piani, o di mezzo o di basso rilievo; ed in ciò grandemente gli hanno avanzati. E così abbiamo veduto nello acciaio l'opere intagliate alla tausia, altrimenti detta alla damaschina, per lavorarsi di ciò in Damasco e per tutto il Levante eccellentemente. Laonde veggiamo oggi di molti bronzi e ottoni e rami, commessi di argento ed oro, con arabeschi, venuti di que' paesi; e negli antichi abbiamo veduto anelli d'acciaio, con mezze figure e fogliami molto belli. E di questa spezie di lavoro se ne sono fatte ai dì nostri armadure da combattere, lavorate tutte d'arabeschi d'oro commessi; e similmente staffe, arcioni di selle, e mazze ferrate: ed ora molto si costumano i fornimenti delle spade, de' pugnali, de' coltelli, e d'ogni ferro che si voglia riccamente ornare e guernire; e si fa così: cavasi il ferro in sotto squadra, e per forza di martello si commette l'oro in quello, fattovi prima sotto una tagliatura a guisa di lima sottile, sicchè l'oro viene a entrare ne' cavi di quella ed a fermarvisi. Poi, con ferri, si dintorna o con garbi di foglie o con girare di quel che si vuole, e tutte le cose, co' fili d'oro passati per filiera, si girano per il ferro, e col martello s'ammaccano, e fermano nel modo di sopra. Avvertiscasi, nientedimeno, che i fili siano più grossi, ed i

profili più sottili, acciò si fermino meglio in quelli. In questa professione infiniti ingegni hanno fatto cose lodevoli e tenute maravigliose; e però non ho voluto mancare di farne ricordo, dependendo dal commettersi, ed essendo scultura e pittura, cioè cosa che deriva dal disegno.

Capitolo XXI.

Delle stampe di legno, e del modo di farle, e del primo inventor loro; e come con tre stampe si fanno le carte che paiono disegnate, e mostrano il lume, il mezzo e l' ombre.

Il primo inventore delle stampe di legno di tre pezzi, per mostrare, oltra il disegno, l' ombre, i mezzi ed i lumi ancora, fu Ugo da Carpi; il quale, a imitazione delle stampe di rame, ritrovò il modo di queste, intagliandole in legname di pero o di bossolo, che in questo sono eccellenti sopra tutti gli altri legnami. Fecele dunque di tre pezzi; ponendo nella prima tutte le cose profilate e tratteggiate; nella seconda tutto quello che è tinto accanto al profilo, con lo acquerello per ombra; e nella terza i lumi ed il campo, lasciando il bianco della carta in vece di lume, e tingendo il resto per campo. Questa, dove è il lume ed il campo, si fa in questo modo: pigliasi una carta stampata con la prima, dove sono tutte le profilature ed i tratti, e così fresca si pone in su l' asse del pero, ed aggravandola sopra con altri fogli che non siano umidi, si strofina in maniera, che quella che è fresca lascia su l' asse la tinta di tutti i profili delle figure. E allora il pittore piglia la biacca a gomma, e dà in su 'l pero i lumi; i quali dati, lo intagliatore gli incava tutti co' ferri, secondo che sono segnati. E questa è la stampa che primieramente si adopera, perchè ella fa i lumi ed il campo, quando ella è imbrattata di colore ad olio; e per mezzo della tinta, lascia per tutto il colore, salvo che dove ella è incavata, chè ivi resta la carta bianca. La seconda poi è quella dell' ombre, che è tutta piana e tutta tinta di acquerello; eccetto che dove le ombre non hanno ad essere, chè quivi è incavato il legno. E la terza, che è la prima a

formarsi, è quella dove il profilato del tutto è incavato per tutto, salvo che dove e' non ha i profili tocchi dal nero della penna. Queste si stampano al torculo, e vi si rimettono sotto tre volte, cioè una volta per ciascuna stampa, sicchè elle abbino il medesimo riscontro. E certamente che ciò fu bellissima invenzione. Tutte queste professioni ed arti ingegnose si vede che derivano dal disegno, il quale è capo necessario di tutte; e, non l'avendo, non si ha nulla. Perchè, sebbene tutti i segreti ed i modi sono buoni, quello è ottimo per lo quale ogni cosa perduta si ritrova, ed ogni difficil cosa per esso diventa facile: come si potrà vedere nel leggere le Vite degli artefici, i quali, dalla natura e dallo studio aiutati, hanno fatto cose sopra umane per il mezzo solo del disegno. E così, facendo qui fine alla Introduzione delle tre arti, troppo più lungamente forse trattate che nel principio non mi pensai, me ne passo a scrivere le Vite.

PROEMIO DELLE VITE.

SOMMARIO.

I. Origine delle arti del disegno; e dapprima presso i Caldei. — II. Presso gli Egiziani e gli Ebrei. — III. Presso i Greci ed i Romani. — IV. Presso gli Etruschi. — V. Della decadenza delle arti presso i Romani. — VI. L' architettura più lenta al cadere. —VII. Per la partenza dei Cesari da Roma, l'architettura cade in maggior rovina. — VIII. L' invasione dei barbari nel romano impero conduce a miserabile condizione tutte le arti del disegno. —IX. Dei danni recati alle arti dallo zelo indiscreto dei primi cristiani. —X. Maggiori danni patiti per opera dell' imperatore Costante II, e dei Saraceni. — XI. Dell' arte sotto i Longobardi, e dell' origine dell' architettura detta *tedesca*. — XII. Di alcuni migliori edificj innalzati in Firenze, in Venezia e altrove. — XIII. L' architettura risorge alquanto nella Toscana, e segnatamente in Pisa. — XIV. In Lucca. — XV. La scultura, la pittura e il mosaico, lasciata la imitazione dei Greci, cominciano a risorgere per opera degl' Italiani. — XVI. Si distingue l' arte antica dalla vecchia. — XVII. Conchiusione.

I. Io non dubito punto che non sia quasi di tutti gli scrittori comune e certissima opinione, che la scultura insieme con la pittura fussero naturalmente dai popoli dello Egitto primieramente trovate; e che alcun' altri non siano, che attribuiscono a' Caldei le prime bozze dei marmi ed i primi rilievi delle statue; come danno anco a' Greci la invenzione del pennello e del colorire. Ma io dirò bene, che dell' una e dell' altra arte, il disegno, che è il fondamento di quelle, anzi l' istessa anima che concepe e nutrisce in sè medesima tutti i parti degli intelletti, fusse perfettissimo in su l' origine di tutte l' altre cose, quando l' altissimo Dio, fatto il gran corpo del mondo ed ornato il cielo de' suoi chiarissimi lumi, discese con l' intelletto più giù nella limpidezza dell' aere e nella solidità della terra, e, formando l' uomo, scoperse con la vaga invenzione delle cose la prima forma della scultura e della pittura: dal quale uomo, a mano mano poi (chè non si dee dire il contrario), come da vero esem-

plare, fur cavate le statue e le sculture, e la difficultà dell'attitudini e dei contorni; e per le prime pitture, qual che elle si fussero, la morbidezza, l'unione, e la discordante concordia che fanno i lumi con l'ombre. Così, dunque, il primo modello onde uscì la prima immagine dell'uomo, fu una massa di terra: e non senza cagione, perciocchè il divino architetto del tempo e della natura, come perfettissimo, volle mostrare nella imperfezione della materia la via del levare e dell'aggiugnere; nel medesimo modo che sogliono fare i buoni scultori e pittori, i quali, ne'lor modelli aggiungendo e levando, riducono le imperfette bozze a quel fine e perfezione che vogliono. Diedegli colore vivacissimo di carne; dove s'è tratto nelle pitture, poi, dalle miniere della terra gli istessi colori, per contraffare tutte le cose che accaggiono nelle pitture. Bene è vero, che e' non si può affermare per certo quello che, ad imitazione di così bella opera, si facessero gli uomini avanti al diluvio in queste arti, avvegnachè verisimilmente paia da credere che essi ancora e scolpissero e dipignessero d'ogni maniera: poichè Belo, figliuolo del superbo Nembrot, circa dugento anni dopo il diluvio, fece fare la statua, donde nacque poi la idolatria; e la famosissima nuora sua, Semiramis regina di Babilonia, nella edificazione di quella città, pose tra gli ornamenti di quella non solamente variate e diverse spezie di animali, ritratti e coloriti di naturale, ma la immagine di sè stessa e di Nino suo marito, e le statue ancora di bronzo del suocero e della suocera e della antisuocera sua (come racconta Diodoro), chiamandole co' nomi de' Greci (che ancora non erano), Giove, Giunone ed Ope. Dalle quali statue appresero, per avventura, i Caldei a fare le immagini de' loro Dii: poichè, centocinquanta anni dopo Rachel, nel fuggire di Mesopotamia insieme con Jacob suo marito, furò gl' idoli di Laban suo padre; come apertamente racconta il Genesi.

II. Nè furono però soli i Caldei a fare sculture e pitture, ma le fecero ancora gli Egizj, esercitandosi in queste arti con tanto studio, quanto mostra il sepolcro maraviglioso dello antichissimo re Simandio, largamente descritto da Diodoro; e quanto arguisce il severo comandamento fatto da Mosè nel-

l'uscire dell'Egitto: cioè che, sotto pena della morte, non si facessero a Dio imagini alcune. Costui, nello scendere di sul monte, avendo trovato fabbricato il vitello d'oro e adorato solennemente dalle sue genti, turbatosi gravemente di vedere concessi i divini onori all'immagine d'una bestia, non solamente lo ruppe e ridusse in polvere, ma, per punizione di cotanto errore, fece uccidere da' Leviti molte migliaia degli scellerati figliuoli d'Israel che avevano commessa quella idolatria. Ma perchè, non il lavorare le statue, ma l'adorarle era peccato scelleratissimo; si legge nell'Esodo, che l'arte del disegno e delle statue, non solamente di marmo, ma di tutte le sorte di metallo, fu donata per bocca di Dio a Beseleel della tribù di Juda, e ad Oliab della tribù di Dan; che furono quei che fecero i due cherubini d'oro, i candellieri, e 'l velo, e le fimbrie delle vesti sacerdotali, e tante altre bellissime cose di getto nel tabernacolo, non per altro che per indurvi le genti a contemplarle ed adorarle. Dalle cose, dunque, vedute innanzi al diluvio, la superbia degli uomini trovò il modo di fare le statue di coloro che al mondo vollero che restassero per fama immortali. Ed i Greci, che diversamente ragionano di questa origine, dicono che gli Etiopi trovarono le prime statue (secondo Diodoro), e gli Egizj le presono da loro, e da questi i Greci. Poichè, insino a' tempi d'Omero si vede essere stata perfetta la scultura e la pittura: come fa fede nel ragionar dello scudo d'Achille quel divino poeta, che, con tutta l'arte, piuttosto scolpito e dipinto che scritto ce lo dimostra. Lattanzio Firmiano, favoleggiando, le concede a Prometeo; il quale, a similitudine del grande Dio, formò l'immagine umana di loto; e da lui l'arte delle statue afferma essere venuta. Ma, secondo che scrive Plinio, quest'arte venne in Egitto da Gige Lidio; il quale, essendo al fuoco, e l'ombra di sè medesimo riguardando, subito con un carbone in mano contornò sè stesso nel muro; e da quella età, per un tempo, le sole linee si costumò mettere in opera senza corpi di colore, siccome afferma il medesimo Plinio: la qual cosa da Filocle Egizio, con più fatica, e similmente da Cleante ed Ardice Corintio e da Telefane Sicionio fu ritrovata.

III. Cleofante Corintio fu il primo appresso de' Greci che colori, ed Appollodoro il primo che ritrovasse il pennello. Seguì Polignoto, Tasio, Zeusi e Timagora Calcidese, Pitio, ed Alaufo, tutti celebratissimi; e dopo questi il famosissimo Apelle, da Alessandro Magno tanto per quella virtù stimato ed onorato, ingegnosissimo investigatore della calunnia e del favore: come ci dimostra Luciano, e come sempre fur quasi tutti i pittori e gli scultori eccellenti, dotati dal cielo il più delle volte non solo dell'ornamento della poesia, come si legge di Pacuvio; ma della filosofia ancora, come si vede in Metrodoro, perito tanto in filosofia quanto in pittura, mandato dagli Ateniesi a Paolo Emilio per ornare il trionfo, che ne rimase a leggere filosofia a' suoi figliuoli. Furono, adunque, grandemente in Grecia esercitate le sculture, nelle quali si trovarono molti artefici eccellenti; e tra gli altri, Fidia ateniese, Prasitele e Policleto, grandissimi maestri: così Lisippo e Pirgotele in intaglio di cavo valsero assai, e Pigmalione in avorio di rilievo; di cui si favoleggia che coi preghi suoi impetrò fiato e spirito alla figura della vergine ch' ei fece. La pittura similmente onorarono, e con premj, gli antichi Greci e Romani; poichè a coloro che la fecero maravigliosa apparire, lo dimostrarono col donare loro città e dignità grandissime. Fiorì talmente quest'arte in Roma, che Fabio diede nome al suo casato, sottoscrivendosi nelle cose da lui sì vagamente dipinte nel tempio della Salute, e chiamandosi Fabio Pittore. Fu proibito per decreto pubblico, che le persone serve tal'arte non facessero per le città; e tanto onore fecero le genti del continuo all'arte ed agli artefici, che l'opere rare, nelle spoglie de' trionfi, come cose miracolose, a Roma si mandavano; e gli artefici egregi erano fatti di servi liberi, e riconosciuti con onorati premj dalle repubbliche. Gli stessi Romani tanta riverenza a tali arti portarono, che, oltre il rispetto che nel guastar la città di Siracusa volle Marcello che s'avesse a un artefice famoso di queste, nel volere pigliare la città predetta, ebbero riguardo di non mettere il fuoco a quella parte dove era una bellissima tavola dipinta; la quale fu dipoi portata a Roma, nel trionfo, con molta pompa. Dove, in spazio di tempo, avendo quasi

spogliato il mondo, ridussero gli artefici stessi e le egregie opere loro; delle quali Roma poi si fece sì bella, perchè le diedero grande ornamento le statue pellegrine, e più che le domestiche e particolari: sapendosi che in Rodi, città d'isola non molto grande, furono più di trentamila statue annoverate, fra di bronzo e di marmo; nè manco ne ebbero gli Ateniesi, ma molto più quei d'Olimpia e di Delfo; senza alcun numero quei di Corinto, e furono tutte bellissime e di grandissimo prezzo. Non si sa egli, che Nicomede re di Licia, per l'ingordigia di una Venere che era di mano di Prasitele, vi consumò quasi tutte le ricchezze dei popoli? Non fece il medesimo Attalo? che per avere la tavola di Bacco dipinta da Aristide, non si curò di spendervi dentro più di sei mila sesterzj. La qual tavola da Lucio Mummio fu posta, per ornarne pur Roma, nel tempio di Cerere, con grandissima pompa. Ma, con tutto che la nobiltà di quest'arte fusse così in pregio, e' non si sa però ancora per certo chi le desse il primo principio. Perchè, come già si è di sopra ragionato, ella si vede antichissima ne' Caldei, certi la danno alli Etiopi, ed i Greci a sè medesimi l'attribuiscono.

IV. E puossi non senza ragione pensare ch'ella sia forse più antica appresso a' Toscani, come testifica il nostro Leon Batista Alberti: e ne rende assai buona chiarezza la maravigliosa sepoltura di Porsena a Chiusi, dove non è molto tempo che si è trovato sotto terra, fra le mura del Laberinto, alcune tegole di terra cotta, dentrovi figure di mezzo rilievo tanto eccellente e di sì bella maniera, che facilmente si può conoscere l'arte non esser cominciata appunto in quel tempo; anzi, per la perfezione di que' lavori, esser molto più vicina al colmo che al principio. Come ancora ne può far medesimamente fede il veder tutto il giorno molti pezzi di que' vasi rossi e neri aretini, fatti, come si giudica per la maniera, intorno a quei tempi, con leggiadrissimi intagli, e figurine ed istorie di basso rilievo, e molte mascherine tonde sottilmente lavorate da' maestri di quell'età, come per l'effetto si mostra, pratichissimi e valentissimi in tale arte. Vedesi ancora, per le statue trovate a Viterbo nel principio del pontificato d'Alessandro VI, la scultura essere stata in pregio e

non piccola perfezione in Toscana: e, come e' non si sappia appunto il tempo che elle furon fatte, pure e dalla maniera delle figure, e dal modo delle sepolture e delle fabbriche, non meno che dalle iscrizioni di quelle lettere toscane, si può verisimilmente conietturare che elle sono antichissime, e fatte nei tempi che le cose di qua erano in buono e grande stato. Ma che maggior chiarezza si può di ciò avere? essendosi ai tempi nostri, cioè l'anno 1554, trovata una figura di bronzo fatta per la Chimera di Bellerofonte, nel far fossi, fortificazione e muraglia d'Arezzo:[1] nella quale figura si conosce, la perfezione di quell'arte essere stata anticamente appresso i Toscani, come si vede alla maniera etrusca, ma molto più nelle lettere intagliate in una zampa; che, per essere poche, si coniettura, non si intendendo oggi da nessuno la lingua etrusca, che elle possano così significare il nome del maestro, come d'essa figura, e forse ancora gli anni secondo l'uso di que' tempi: la quale figura è oggi, per la sua bellezza ed antichità, stata posta dal signor duca Cosimo nella sala delle stanze nuove del suo palazzo, dove sono stati da me dipinti i fatti di papa Leone X. Ed oltre a questa, nel medesimo luogo, furono ritrovate molte figurine di bronzo della medesima maniera; le quali sono appresso il detto signor duca. Ma, perchè le antichità delle cose de' Greci e degli Etiopi e de' Caldei sono parimente dubbie come le nostre, e forse più; e, per il più, bisogna fondare il giudizio di tali cose in su le conietture, che ancor non sieno talmente deboli che in tutto si scostino dal segno; io credo non mi esser punto partito dal vero: e penso che ognuno che questa parte vorrà discretamente considerare, giudicherà come io, quando di sopra io dissi, il principio di queste arti essere stata l'istessa natura, e l'innanzi o modello la bellissima fabbrica del mondo, ed il maestro quel divino lume infuso per grazia singolare in noi, il quale non solo ci ha

[1] * Questa Chimera, della quale il Vasari parla novamente in fine del III° *Ragionamento della Giornata seconda*, al presente si conserva nel gabinetto dei bronzi antichi della Galleria degli Uffizi. Fu data incisa e descritta dal Dempstero nella *Etruria Regale*, nel *Museo Etrusco* del Gori, nei *Monumenti Etruschi* del cav. Francesco Inghirami, e nei *Monumenti* del Winkelmann.

fatti superiori agli altri animali, ma simili, se è lecito dire, a Dio. E se ne' tempi nostri si è veduto, come io credo per molti esempj poco innanzi poter mostrare, che i semplici fanciulli e rozzamente allevati ne' boschi, in sull' esempio solo di queste belle pitture e sculture della natura, con la vivacità del loro ingegno da per sè stessi hanno cominciato a disegnare; quanto più si può e debbe verisimilmente pensare, quei primi uomini, i quali quanto manco erano lontani dal suo principio e divina generazione, tanto erano più perfetti e di migliore ingegno, essi da per loro, avendo per guida la natura, per maestro l'intelletto purgatissimo, per esempio sì vago modello del mondo, aver dato origine a queste nobilissime arti, e da picciol principio, a poco a poco migliorandole, condottele finalmente a perfezione? Non voglio già negare che e' non sia stato un primo che cominciasse, chè io so molto bene che e' bisognò che qualche volta e da qualcuno venisse il principio; nè anche negherò essere stato possibile che l'uno aiutasse l'altro, ed insegnasse ed aprisse la via al disegno, al colore e rilievo, perchè io so che l'arte nostra è tutta imitazione della natura principalmente, e poi, per chi da sè non può salir tanto alto delle cose,[1] che da quelli che miglior maestri di sè giudica sono condotte: ma dico bene, che il volere determinatamente affermare chi costui o costoro fussero, è cosa molto pericolosa a giudicare, e forse poco necessaria a sapere, poichè veggiamo la vera radice ed origine donde ella nasce. Perchè, poichè delle opere che sono la vita e la fama degli artefici, le prime, e di mano in mano le seconde e le terze, per il tempo, che consuma ogni cosa, venner manco; e, non essendo allora chi scrivesse, non potettono essere, almanco per quella via, conosciute da' posteri; vennero ancora a essere incogniti gli artefici di quelle. Ma, da che gli scrittori cominciarono a far memoria delle cose state innanzi a loro, non potettono già parlare di quelli de' quali non avevano potuto aver notizia: in modo che primi appo loro vengono a esser quelli, de' quali era stata ultima a perdersi la memoria. Siccome il primo dei poeti per consenso

[1] In alcune edizioni si legge « *tanto alto ad arrivare le cose;* » il che, se non più elegante, è certamente più chiaro.

comune si dice esser Omero; non perchè innanzi a lui non ne fusse qualcuno (chè ne furono, sebbene non tanto eccellenti, e nelle cose sue istesse si vide chiaro), ma perchè di quei primi, tali quali essi furono, era persa già due mila anni fa ogni cognizione. Però, lasciando questa parte indietro, troppo per l'antichità sua incerta, venghiamo alle cose più chiare, della loro perfezione e rovina e restaurazione, e per dir meglio rinascita; delle quali con molti migliori fondamenti potremo ragionare.

V. Dico adunque,[1] essendo però vero che elle cominciassero in Roma tardi,[2] se le prime figure furono, come si dice, il simulacro di Cerere fatto di metallo de' beni di Spurio Cassio, il quale, perchè macchinava di farsi re, fu morto dal proprio padre senza rispetto alcuno; che, sebbene continuarono l'arti della scultura e della pittura insino alla consumazione de' dodici Cesari, non però continuarono in quella

[1] *Il sunto che segue sulla storia dell'architettura del medio-evo onora grandemente lo spirito indagatore del Vasari, ma non ci dà un buon concetto del suo modo di vedere e del suo storico giudizio. Affidato ad alcune acute osservazioni, egli fu condotto ad ammettere, sino all'anno 1100 circa, un progressivo barbarismo nell'architettura dell'impero cadente, e poscia una passeggera influenza bizantina, ed una più durevole dei modelli germanici. Sennonchè, nello svolgere l'argomento, egli s'intricò in dati storici indeterminati o del tutto falsi; i quali, in sostanza, è a credere non fosser raccolti da lui stesso, ma più tosto comunicatigli da eruditi privi di critica, la cooperazione dei quali non si può mettere in dubbio. Egli diede soverchia estensione alla influenza bizantina: ora appellò, e a buona ragione, tedesca la maniera architettonica che dal 1200 gl'Italiani tolsero ad imitare dai Germani: poi novamente la chiama *un'altra maniera gotica*, riconoscendo evidentemente il tipo romano dei genuini monumenti degli Ostrogoti. Siccome il Vasari è assolutamente il creatore del moderno linguaggio dell'arte, così a quella confusione delle sue idee generali sulla storia dell'architettura dobbiamo attribuire le denominazioni, certo non istoriche, di architettura gotica e bizantina, applicate a due distinte e posteriori maniere dell'architettura dell'Europa occidentale, le quali non hanno punto che fare coi Goti, e pochissimo ancora coi Greci moderni. (*Rumohr*, — nella edizione del Vasari tradotto in tedesco da L. Schorn e E. Förster. Stuggarda e Tobinga, 1832-1845, in-8., tom. I.).

[2] Non propriamente verso i tempi d'Augusto, come taluno dice, e potrebbe credersi facilmente leggendo alcuni passi, già spesso citati, di Virgilio, di Giovenale, ec. ec.; non però innanzi a Mummio espugnator di Corinto, come s'intende dai lepidi aneddoti che di lui narra Patercolo; di che veggasi il D'Agincourt ed altri. Se furono in Roma figure più o meno antiche (e l'Adriani nella sua Lettera ne annovera diverse) e non di mano straniera, vi furono, se così possiamo esprimerci, senza saputa dell'arte.

perfezione e bontà che avevano avuto innanzi: perchè si vede negli edifizj che fecero, succedendo l'uno all'altro, gli imperatori, che, ogni giorno queste arti declinando, venivano a poco a poco perdendo l'intera perfezione del disegno. E di ciò possono rendere chiara testimonianza l'opere di scultura e d'architettura che furono fatte al tempo di Costantino in Roma, e particolarmente l'arco trionfale fattogli dal popolo romano al Colosseo; dove si vede che, per mancamento di maestri buoni, non solo si servirono delle storie di marmo fatte al tempo di Traiano, ma delle spoglie ancora condotte di diversi luoghi a Roma. E chi conosce che i vuoti che sono ne' tondi, cioè le sculture di mezzo rilievo, e parimente i prigioni e le storie grandi e le colonne e le cornici ed altri ornamenti fatti prima e di spoglie, sono eccellentemente lavorati; conosce ancora, che l'opere le quali furon fatte per ripieno dagli scultori di quel tempo, sono goffissime: come sono alcune storiette di figure piccole di marmo sotto i tondi, ed il basamento da piè, dove sono alcune vittorie, e fra gli archi dalle bande certi fiumi che sono molto goffi e sì fatti, che si può credere fermamente che insino allora l'arte della scultura aveva cominciato a perdere del buono; e nondimeno non erano ancora venuti i Goti e l'altre nazioni barbare e straniere, che distrussono, insieme con l'Italia, tutte l'arti migliori. Ben è vero che nei detti tempi aveva minor danno ricevuto l'architettura che l'altre arti del disegno fatto non avevano; perchè nel bagno che fece esso Costantino fabbricare a Laterano nell'entrata del portico principale, si vede, oltre alle colonne di porfido, i capitelli lavorati di marmo, e le base doppie, tolte d'altrove, benissimo intagliate, che tutto il composto della fabbrica è benissimo inteso: dove, per contrario, lo stucco, il musaico ed alcune incrostature delle facce, fatte dai maestri di quel tempo, non sono a quelle simili che fece porre nel medesimo bagno levate per la maggior parte dai tempj degli Dii de' gentili. Il medesimo, secondo che si dice, fece Costantino del giardino d'Equizio, nel fare il tempio che egli dotò poi e diede a' sacerdoti cristiani. Similmente, il magnifico tempio di San Giovanni Laterano, fatto fare dallo

stesso imperadore, può fare fede del medesimo; cioè che al tempo suo era di già molto declinata la scultura: perchè l'immagine del Salvatore e i dodici Apostoli d'argento, che egli fece fare, furono sculture molto basse, e fatte senza arte e con pochissimo disegno. Oltre ciò, chi considera con diligenza le medaglie di esso Costantino, e l'immagine sua, ed altre statue fatte dagli scultori di quel tempo, che oggi sono in Campidoglio; vede chiaramente ch'elle sono molto lontane dalla perfezione delle medaglie e delle statue degli altri imperatori: le quali tutte cose mostrano che molto innanzi la venuta in Italia de' Goti era molto declinata la scultura.

VI. L'architettura, come si è detto, si andò mantenendo, se non così perfetta, in miglior modo: nè di ciò è da maravigliarsi, perchè, facendosi gli edifizj grandi quasi tutti di spoglie, era facile agli architetti nel fare i nuovi imitare in gran parte i vecchi, che sempre avevano dinanzi agli occhi; e ciò molto più agevolmente che non potevano gli scultori, essendo mancata l'arte, imitare le buone figure degli antichi. E che ciò sia vero, è manifesto che il tempio del principe degli Apostoli in Vaticano non era ricco se non di colonne, di base, di capitelli, d'architravi, cornici, porte ed altre incrostature ed ornamenti, che tutti furono tolti di diversi luoghi, e dagli edifizj stati fatti innanzi molto magnificamente. Il medesimo si potrebbe dire di Santa Croce in Gerusalemme, la quale fece fare Costantino a' preghi della madre Elena; di San Lorenzo fuor delle mura; e di Sant'Agnese, fatta dal medesimo a richiesta di Costanza sua figliuola.[1] E chi non sa che il fonte il quale servì per lo battesimo di costei e d' una sua sorella, fu tutto adornato di cose fatte molto prima? e particolarmente di quel pilo di porfido intagliato di figure bellissime, e d'alcuni candellieri di marmo eccellentemente intagliati di fogliami, e d'alcuni putti di basso rilievo che sono veramente bellissimi? Insomma, per questa e molte altre cagioni, si vede quanto già fusse al tempo di Costantino venuta al basso la scultura, e con essa insieme l' altre arti migliori. E se alcuna cosa mancava all' ultima rovina loro, venne loro data

[1] Tradizione confutata da un pezzo nel terzo volume della *Roma sotterranea*, o delle Pitture, Sculture ec. tratte dai Cimiterj.

compiutamente dal partirsi Costantino di Roma per andare a porre la sede dell' imperio in Bisanzio; perciocchè egli condusse in Grecia non solamente tutti i migliori scultori ed altri artefici di quella età, comunque fussero, ma ancora una infinità di statue e d' altre cose di scultura bellissime.

VII. Dopo la partita di Costantino, i Cesari che egli lasciò in Italia, edificando continuamente ed in Roma ed altrove, si sforzarono di fare le cose loro quanto potettero migliori: ma, come si vede, andò sempre così la scultura come la pittura e l'architettura di male in peggio. E ciò forse avvenne, perchè quando le cose umane cominciano a declinare, non restano mai d' andare sempre perdendo, se non quando non possono più oltre peggiorare. Parimente si vede, che, sebbene s'ingegnarono al tempo di Liberio papa gli architetti di quel tempo di far gran cose nell' edificare la chiesa di Santa Maria Maggiore, che non però riuscì loro il tutto felicemente; perciocchè, sebbene quella fabbrica, che è similmente per la maggior parte di spoglie, fu fatta con assai ragionevoli misure, non si può negare nondimeno (oltre a qualche altra cosa) che il partimento fatto intorno intorno sopra le colonne con ornamenti di stucchi e di pitture, non sia povero affatto di disegno, e che molte altre cose che in quel gran tempio si veggiono, non argomentino l'imperfezione dell'arti. Molti anni dopo, quando i cristiani sotto Giuliano Apostata erano perseguitati, fu edificato in sul monte Celio un tempio a' santi Giovanni e Paolo martiri, di tanto peggior maniera che i sopraddetti, che si conosce chiaramente che l' arte era a quel tempo poco meno che perduta del tutto. Gli edifizj ancora, che in quel medesimo tempo si fecero in Toscana, fanno di ciò pienissima fede. E per tacere molti altri, il tempio che fuor delle mura d'Arezzo fu edificato a San Donato vescovo di quella città, il quale insieme con Ilariano monaco fu martirizzato sotto il detto Giuliano Apostata, non fu di punto migliore architettura che i sopraddetti.[1] Nè è da

[1] Il tempio di San Donato, detto anche Duomo vecchio, anzichè a' giorni di Giuliano, cioè nel quarto secolo, fu edificato nell' undecimo; di che veggasi la Storia di Glabro Rodolfo nel quarto volume delle *Antichità Italiche* del Muratori, la Relazione del Rondinelli sullo stato antico e moderno d'Arezzo, ec. ec. Fu

credere che ciò procedesse da altro, che dal non essere migliori architetti in quell'età: conciofussechè il detto tempio, come si è potuto vedere a' tempi nostri, a otto facce, fabbricato delle spoglie del teatro, colosseo ed altri edifizj che erano stati in Arezzo innanzi che fusse convertita alla fede di Cristo, fu fatto senza alcun risparmio e con grandissima spesa, e di colonne di granito, di porfido e di mischi, che erano stati delle dette fabbriche antiche, adornato. Ed io, per me, non dubito, alla spesa che si vedeva fatta in quel tempio, che, se gli Aretini avessono avuti migliori architetti, non avessono fatto qualche cosa maravigliosa; poichè si vede in quel che fecero, che a niuna cosa perdonarono per fare quell'opera, quanto potettono maggiormente, ricca e fatta con buon ordine. E perchè, come si è già tante volte detto, meno aveva della sua perfezione l'architettura che l'altre arti perduto, vi si vedeva qualche cosa di buono. Fu in quel tempo similmente aggrandita la chiesa di Santa Maria in Grado a onore del detto Ilariano;[1] perciocchè in quella aveva lungo tempo abitato, quando andò con Donato alla palma del martirio.

VIII. Ma perchè la fortuna, quando ella ha condotto altri al sommo della ruota, o per ischerzo o per pentimento il più delle volte lo torna in fondo; avvenne dopo queste cose, che sollevatesi in diversi luoghi del mondo quasi tutte le nazioni barbare contra i Romani, ne seguì, fra non molto tempo, non solamente lo abbassamento di così grande imperio, ma la rovina del tutto, e massimamente di Roma stessa; con la quale rovinarono del tutto parimente gli eccellentissimi artefici, scultori, pittori ed architetti, lasciando l'arti e loro medesimi sotterrate e sommerse fra le miserabili stragi

distrutto d'ordine di Cosimo I, con altri tempj minori, nel 1561, per far luogo alle fortificazioni della città. Nella sagrestia del Duomo nuovo, nella provveditoria della Misericordia della città medesima ec., se ne vedeva a' dì del Bottari, e forse ancor se ne vede, dipinto in tela il prospetto.

[1] Della maggiore o minore antichità di questa chiesa non resta o non si conosce alcun certo documento. E come sulla fine del secolo decimosesto fu rinnovata del tutto con disegno dell'Ammannato, non si può neppur trarne indizio dalla sua struttura. Lo potè, per vero dire, il Vasari; ma a farlo con più sicurezza, gli bisognava forse giudizio più severo ed occhio più esercitato.

e rovine di quella famosissima città. E prima andarono in mala parte la pittura e la scultura, come arti che più per diletto che per altro servivano; e l'altra, cioè l'architettura, come necessaria ed utile alla salute del corpo, andò continuando, ma non già nella sua perfezione e bontà. E se non fusse stato che le sculture e le pitture rappresentavano innanzi agli occhi di chi nasceva di mano in mano coloro che n'erano stati onorati per dar loro perpetua vita, se ne sarebbe tosto spento la memoria dell' une e dell' altre. Laddove alcune ne conservarono per l'immagine e per l'iscrizioni poste nell'architetture private e nelle pubbliche; cioè negli anfiteatri, ne' teatri, nelle terme, negli acquedotti, ne' tempj, negli obelischi, ne' colossi, nelle piramidi, negli archi, nelle conserve e negli erarj, e finalmente nelle sepolture medesime: delle quali furono distrutte una gran parte da gente barbara ed efferata, che altro non avevano d'uomo che l'effigie e 'l nome. Questi, fra gli altri, furono i Visigoti; i quali, avendo creato Alarico loro re,[1] assalirono l'Italia e Roma, e la saccheggiarono due volte, e senza rispetto di cosa alcuna. Il medesimo fecero i Vandali, venuti d'Africa con Genserico loro re;[2] il quale, non contento alla roba e prede e crudeltà che vi fece, ne menò in servitù le persone, con loro grandissima miseria; e con esse, Eudossia, moglie stata di Valentiniano imperatore, stato ammazzato poco avanti dai suoi soldati medesimi, i quali, degenerati in grandissima parte dal valore antico romano, per esserne andati gran tempo innanzi tutti i migliori in Bisanzio con Costantino imperatore, non avevano più costumi nè modi buoni nel vivere. Anzi, avendo perduto in un tempo medesimo i veri uomini ed ogni sorte di virtù, e mutato leggi, abito, nomi e lingue; tutte

[1] * Nel 409 ovvero 410 dell' era volgare. Vedi Muratori, *Annali d'Italia*, *ad ann.*

[2] * Genserico, re dei Vandali, entrò in Roma nel 455; e per le preghiere del pontefice San Leone, si rattenne dall' incendiare la città. Spogliò il palazzo imperiale di quanto vi era, non omessi gli utensili di rame; tolse al tempio Capitolino la metà delle lamine di bronzo indorato che lo coprivano; caricò una nave di statue, forse di bronzo, per mandarle a Cartagine, che poi perì nel mare; e portò via, fra le altre cose preziose, i vasi d'oro tolti da Tito al tempio di Gerusalemme, come riferisce Cedreno *Comp. Hist.*, tom. I, pag. 346.

queste cose insieme, e ciascuna per sè, avevano ogni bell'animo ed alto ingegno, fatto bruttissimo e bassissimo diventare.

IX. Ma quello che, sopra tutte le cose dette, fu di perdita e danno infinitamente alle predette professioni, fu il fervente zelo della nuova religione cristiana: la quale, dopo lungo e sanguinoso combattimento, avendo finalmente con la copia de' miracoli e con la sincerità delle operazioni abbattuta e annullata la vecchia fede de' gentili, mentrechè ardentissimamente attendeva con ogni diligenza a levar via ed a stirpare in tutto ogni minima occasione donde poteva nascere errore, non guastò solamente o gettò per terra tutte le statue maravigliose, e le sculture, pitture, musaici ed ornamenti de' fallaci Dii de' gentili; ma le memorie ancora e gli onori d'infinite persone egregie, alle quali, per gli eccellenti meriti loro, dalla virtuosissima antichità erano state poste in pubblico le statue e l'altre memorie. Inoltre, per edificare le chiese all'usanza cristiana, non solamente distrusse i più onorati tempj degl'idoli; ma, per far diventare più nobile e per adornare San Pietro,[1] oltre agli ornamenti che da principio avuto avea, spogliò di colonne di pietra la mole d'Adriano, oggi detto Castello Sant'Agnolo, e molte altre, le quali veggiamo oggi guaste. Ed avvegnachè la religione cristiana non facesse questo per odio che ella avesse con le virtù, ma solo per contumelia ed abbattimento degli Dii de' gentili; non fu però che da questo ardentissimo zelo non seguisse tanta rovina a queste onorate professioni, che non se ne perdesse in tutto la forma. E, se niente mancava a questo grave infortunio, sopravvenne l'ira di Totila contro a Roma; che, oltre a sfasciarla di mura, e rovinar col ferro e col fuoco tutti i più mirabili e degni edificj di quella, universalmente la bruciò tutta; e spogliatola di tutti i viventi corpi, la lasciò in preda alle fiamme ed al fuoco; e, senza che in diciotto giorni continui si ritrovasse in quella vivente alcuno, abbattè e distrusse talmente le statue, le pitture, i musaici e gli stucchi maravigliosi, che se ne perdè, non dico la maestà sola, ma la forma e l'essere stesso. Per il che, essendo le stanze terrene, prima, de' palazzi o altri edificj, di

[1] Correggi *San Paolo*.

stucchi, di pitture e di statue lavorate, con le rovine di sopra affogarono tutto il buono, che a' giorni nostri s'è ritrovato. E coloro che successer poi, giudicando il tutto rovinato, vi piantarono sopra le vigne: di maniera che, per essere le dette stanze terrene rimaste sotto la terra, le hanno i moderni nominate grotte, e grottesche le pitture che vi si veggono al presente.

X. Finiti gli Ostrogoti, che da Narsete furono spenti, abitandosi per le rovine di Roma in qualche maniera pur malamente, venne dopo cento anni Costante II imperadore di Costantinopoli; e, ricevuto amorevolmente dai Romani, guastò, spogliò e portossi via tutto ciò che nella misera città di Roma era rimaso, più per sorte, che per libera volontà di coloro che l'avevano rovinata. Bene è vero che e' non potette godersi di questa preda; perchè, dalla tempesta del mare trasportato nella Sicilia, giustamente ucciso dai suoi, lasciò le spoglie, il regno e la vita, tutto in preda della fortuna. La quale non contenta ancora de' danni di Roma, perchè le cose tolte non potessino tornarvi giammai, vi condusse un'armata di Saracini a' danni dell'isola; i quali e le robe de' Siciliani e le stesse spoglie di Roma se ne portarono in Alessandria, con grandissima vergogna e danno dell'Italia e del cristianesimo: e così tutto quello che non avevano guasto i pontefici, e San Gregorio massimamente [1] (il quale si dice che messe in bando tutto il restante delle statue e delle spoglie degli edifizj), per le mani di questo scelleratissimo greco finalmente capitò male. Di maniera che, non trovandosi più nè vestigio nè indizio di cosa alcuna che avesse del buono, gli uomini che vennono appresso, ritrovandosi rozzi e materiali, e particolarmente nelle pitture e nelle sculture, incitati dalla natura e assottigliati dall'aria, si diedero a fare non secondo le regole dell'arti predette (che non l'avevano), ma secondo la qualità degl'ingegni loro.

XI. Essendo, dunque, a questo termine condotte l'arti

[1] *Il pontefice San Gregorio Magno è stato egregiamente difeso da una simile accusa con una dottissima dissertazione di Carlo Fea, intitolata, *Delle rovine di Roma*, inserita nel vol. XI delle opere di Winkelmann, pag. 321, edizione di Prato 1833.

del disegno, e innanzi, e in quel tempo che signoreggiarono l' Italia i Longobardi, e poi; andarono dopo agevolmente, sebben alcune cose si facevano, in modo peggiorando, che non si sarebbe potuto nè più goffamente nè con manco disegno lavorar di quello che si faceva: come ne dimostrano, oltr' a molte altre cose, alcune figure che sono nel portico di San Pietro in Roma sopra le porte, fatte alla maniera greca, per memoria d' alcuni Santi Padri che per la Santa Chiesa avevano in alcuni concilj disputato. Ne fanno fede similmente molte cose dell' istessa maniera, che nella città ed in tutto l' esarcato di Ravenna si veggiono; e particolarmente alcune che sono in Santa Maria Ritonda fuor di quella città, fatte poco dopo che d' Italia furono cacciati i Longobardi: nella qual chiesa non tacerò che una cosa si vede notabilissima e maravigliosa, e questa è la volta ovvero cupola che la cuopre; la quale, come che sia larga dieci braccia, e serva per tetto e coperta di quella fabbrica, è nondimeno tutta d' un pezzo solo, e tanto grande e sconcio, che pare quasi impossibile che un sasso di quella sorte, di peso di più di dugento mila libbre, fosse tanto in alto collocato.[1] Ma, per tornare al proposito nostro, uscirono delle mani de' maestri di que' tempi quei fantocci e quelle goffezze che nelle cose vecchie ancora oggi appariscono. Il medesimo avvenne dell' architettura: perchè, bisognando pur fabbricare, ed essendo smarrita in tutto la forma e il modo buono; per gli artefici morti e per l' opere distrutte e guaste; coloro che si diedero a tale esercizio, non edificavano cosa che per ordine o per misura avesse grazia nè disegno nè ragion alcuna. Onde ne vennero a risorgere nuovi architetti, che delle loro barbare nazioni fecero il modo di quella maniera di edifizj ch' oggi da noi son chiamati tedeschi,[2] i quali

[1] * Conosciuta volgarmente col nome di tomba di Teodorico (Schorn, *intorno ai viaggi in Italia di Thiersch*, vol. I, pag. 594). Che Teodorico s' edificasse da sè stesso questo monumento, lo mostra l' anonimo Valesio, autore contemporaneo (chiamato così perchè aggiunto dal Valesio alla sua edizione dell' Ammiano Marcellino), pag. 671 in fine, colle parole: *se autem vivo fecit sibi monumentum ex lapide quadrato, miræ magnitudinis opus, et saxum ingentem, quem* (*sic*) *superponeret, inquisivit.* (L. Schorn, note al Vasari tradotto in tedesco.)

[2] * Non vi sarà bisogno di maggiore spiegazione per provare che qui il Va-

facevano alcune cose piuttosto a noi moderni ridicole, che a loro lodevoli; finchè la miglior forma e alquanto alla buona antica simile trovarono poi i migliori artefici, come si veggono di quella maniera per tutta Italia le più vecchie chiese, e non antiche, che da essi furono edificate: come da Teodorico re d'Italia un palazzo in Ravenna, uno in Pavia ed un altro in Modena, pur di maniera barbara, e piuttosto ricchi e grandi, che bene intesi o di buona architettura. Il medesimo si può affermare di Santo Stefano in Rimini, di San Martino di Ravenna, e del tempio di San Giovanni Evangelista edificato nella medesima città da Galla Placidia intorno agli anni di nostra salute 438, di San Vitale che fu edificato l'anno 547, e della Badia di Classi di fuori, ed in somma di molti altri monasteri e tempj edificati dopo i Longobardi. I quali tutti edifizj, come si è detto, sono e grandi e magnifici, ma di goffissima architettura: e fra questi sono molte badie in Francia edificate a San Benedetto, e la chiesa e monastero di Monte Casino, il tempio di San Giovanni Battista a Monza, fatto da quella Teodelinda reina de' Goti, alla quale San Gregorio papa scrisse i suoi Dialoghi. Nel qual luogo essa reina fece dipignere la storia de' Longobardi; dove si vedeva che eglino dalla parte di dietro erano rasi, e dinanzi avevano le zazzere, e si tignevano fino al mento; le vestimenta erano di tela larga, come usarono gli Angli ed i Sassoni, e sotto un manto di diversi colori, e le scarpe fino alle dita de' piedi aperte, e sopra legate con certi correggiuoli. Simili a' sopraddetti tempj furono la chiesa di San Giovanni in Pavia, edificata da Gundiperga, figliuola della sopraddetta Teodelinda; e nella medesima città la chiesa di San Salvadore, fatta da Ariperto fratello della detta reina, il quale successe nel regno a Rodoaldo marito di Gundiperga; la chiesa di Sant' Ambruogio di Pavia, edificata da Grimoaldo re de' Longobardi, che cacciò del regno Perterit, figliuolo di Riperto.[1] Il quale Perterit, restituito nel

sari è in errore, o che almeno parla in modo troppo indeciso, se, come pare, estende al generale il nome di Architettura Teutonica, col quale dal secolo XIII al XV chiamavansi gli archi acuti in edifizj di secoli anteriori. (L. Schorn, op. cit.)

[1] * Il Vasari, come a' tempi nostri il D'Agincourt, cerca i monumenti della

regno dopo la morte di Grimoaldo, edificò pur in Pavia un monasterio di donne, detto il Monasterio Nuovo, in onore di Nostra Donna e di Sant' Agata, e la reina ne edificò uno fuora delle mura, dedicato alla Vergine Maria in Pertica. Comperte, similmente figliuolo d'esso Perterit, edificò un monasterio e tempio a San Giorgio detto di Coronate, nel luogo dove aveva avuto una gran vittoria contra a Alahi, di simile maniera. Nè dissimile fu a questi il tempio che 'l re de' Longobardi Luiprando, il quale fu al tempo del re Pipino padre di Carlo Magno, edificò in Pavia, che si chiama San Piero in Cieldauro; nè quello similmente che Desiderio, il quale regnò dopo Astolfo, edificò, di San Piero Clivate, nella diocesi milanese; nè 'l monasterio di San Vincenzo in Milano, nè quello di Santa Giulia in Brescia: perchè tutti furono di grandissima spesa, ma di bruttissima e disordinata maniera.

XII. In Fiorenza, poi, migliorando alquanto l' architettura, la chiesa di Sant' Apostolo, che fu edificata da Carlo Magno, fu, ancorchè piccola, di bellissima maniera; perchè, oltre che i fusi delle colonne, sebbene sono di pezzi, hanno molta grazia e sono condotti con bella misura, i capitelli ancora e gli archi, girati per le volticciuole delle due piccole navate, mostrano che in Toscana era rimaso ovvero risorto qualche buono artefice. Insomma, l' architettura di di questa chiesa è tale, che Pippo di ser Brunellesco non si sdegnò di servirsene per modello nel fare la chiesa di Santo Spirito, e quella di San Lorenzo, nella medesima città. Il medesimo si può vedere nella chiesa di San Marco di Vinezia; la quale (per non dir nulla di San Giorgio Maggiore stato edificato da Giovanni Morosini l' anno 978) fu comin-

dominazione Longobarda nel paese che chiamasi ancor oggi Lombardia; mentre le chiese che i re Longobardi han fatto fabbricare, soprattutto in Pavia, sono state interamente rammodernate nel secolo XII e nei secoli seguenti. La chiesa di San Michele a Pavia, il cui ingrandimento è provato da un' iscrizione sopra l' altar maggiore, possiede ancora alcuni filari di pietre fondamentali. Questi sono di gran massi assai ben collegati, simili a quelli molto meglio conservati, e veri monumenti longobardi, nel ducato di Spoleto. La costruzione romana, la tecnica, la spartizione mantenevansi in molti luoghi oltre il secolo VIII. Il divulgato errore che siasi fabbricato, durante il dominio longobardo dal VI all' VIII secolo, nel modo che non venne in voga se non nel secolo XII, deriva da uno scambio assai ridicolo della parola *Lombardo* e *Longobardo*. (Rumohr.)

ciata sotto il doge Justiniano e Giovanni Particiaco appresso San Teodosio, quando d' Alessandria fu mandato a Vinezia il corpo di quell' evangelista: perciocchè, dopo molti incendj che il palazzo del doge e la chiesa molto dannificarono, ella fu sopra i medesimi fondamenti finalmente rifatta alla maniera greca, ed in quel modo che ella oggi si vede, con grandissima spesa e col parere di molti architetti, al tempo di Domenico Selvo doge, negli anni di Cristo 973, [1] il quale fece condurre le colonne di que' luoghi donde le potette avere. E così si andò continuando insino all'anno 1140, essendo doge messer Piero Polani; e, come si è detto, col disegno di più maestri, tutti greci. Della medesima maniera greca furono, e nei medesimi tempi, le sette badie che il conte Ugo marchese di Brandiburgo fece fare in Toscana; come si può vedere nella Badia di Firenze, in quella di Settimo, e nell'altre. [2] Le quali tutte fabbriche, e le vestigia di quelle che non sono in piedi, rendono testimonianza che l'architettura si teneva alquanto in piedi, ma imbastardita fortemente e molto diversa della buona maniera antica. Di ciò posson anco far fede molti palazzi vecchi, stati fatti in Fiorenza dopo la rovina di Fiesole, d'opera toscana; ma con ordine barbaro nelle misure di quelle porte e finestre lunghe lunghe, e ne' garbi di quarti acuti nel girare degli archi, secondo l' uso degli architetti stranieri di que'tempi. L'anno poi 1013, si vede l'arte aver ripreso alquanto di vigore nel riedificarsi la bellissima chiesa di San Miniato in sul monte, al tempo di messer Alibrando cittadino e vescovo di Firenze; perciocchè,

[1] Questo tempio, fatto a imitazione di quello di Santa Sofia di Costantinopoli, ch' è de' giorni di Giustiniano, cioè del VI secolo, fu cominciato nel 977 sotto il doge Pietro Orseolo, che ne pose le fondamenta, e terminato non prima del 1071. Intorno ad esso, e intorno agli altri tempj di cui parla il Vasari in questo Proemio, vedi la *Storia* del D'Agincourt, e anche quella del Cicognara. Vedi anche, per ciò che riguarda particolarmente i tempj di questa città, le ricerche di G. Del Rosso intorno a quello di San Giovanni, compito verosimilmente, se non eretto pur esso, nel VI secolo con avanzi di più antichi edifizj; come già dimostrò il Nelli nel tomo IV dell'*Architettura* del Ruggieri, e come può dimostrarsi anche di quello di San Miniato al Monte, edificato sul principio del secolo XI.

[2] * Quanto al conte Ugo, detto dal Vasari di Brandiburgo, e sulle sette badie che si vogliono da lui fondate in Toscana, vedi tra le note alla Vita di Arnolfo, e in quelle di Niccola e Gio. Pisani.

oltre agli ornamenti che di marmo vi si veggiono dentro e fuori, si vede nella facciata dinanzi, che gli architetti toscani si sforzarono d'imitare nelle porte, nelle finestre, nelle colonne, negli archi e nelle cornici, quanto potettono il più, l'ordine buono antico, avendolo in parte riconosciuto nell'antichissimo tempio di San Giovanni nella città loro. Nel medesimo tempo la pittura, che era poco meno che spenta affatto, si vide andare riacquistando qualche cosa; come ne mostra il musaico che fu fatto nella cappella maggiore della detta chiesa di San Miniato.[1]

XIII. Da cotal principio, adunque, cominciò a crescere a poco a poco in Toscana il disegno, ed il miglioramento di queste arti; come si vide, l'anno 1016, nel dare principio i Pisani alla fabbrica del Duomo loro;[2] perchè in quel tempo fu gran cosa metter mano a un corpo di chiesa così fatto, di cinque navate, e quasi tutto di marmo dentro e fuori. Questo tempio, il quale fu fatto con ordine e disegno di Buschetto, greco da Dulicchio, architettore in quell'età rarissimo,[3] fu edificato ed ornato dai Pisani d'infinite spoglie

[1] * Il musaico ch'è nell'abside o tribuna, rappresentante Cristo in mezzo a San Giovanni, San Matteo Evangelista e San Miniato re d'Armenia, non è del secolo XI, ma del 1297; come dice la iscrizione ch'è nel fregio sottoposto.

[2] * La fabbrica del Duomo di Pisa fu cominciata non nel 1016, ma sì bene nel 1063; come attesta la iscrizione ch'è nella facciata, e riportata per intero anche dal Grassi, *Descrizione ec., di Pisa ec.*

[3] La tradizione che fa Buschetto di Dulichio, venne, dice il Cicognara, dal primo distico semicorroso d'una delle sue iscrizioni sepolcrali, che dal cav. Del Borgo fu restituito così:

Busketus jacet hic qui motibus ingeniorum
Dulichio fertur prevaluisse Duci.

In essa Buschetto è per l'ingegno paragonato ad Ulisse, al duce di Dulichio (isoletta vicina ad Itaca), come in seguito lo è a Dedalo pel magistero. Non si badò al paragone, e si diede per patria a Buschetto medesimo quell'isoletta, che ben difficilmente, nell'undecimo secolo in ispecie, poteva esser patria di tale architetto. Nè egli, probabilmente, fu d'altra isola o terra greca; ma, come sembra indicare il suo nome, fu italiano. Parlasi di un documento originale del 1064 esistente nella Vaticana, e comprovante che Buschetto fu chiesto da' Pisani all'imperadore di Costantinopoli. Il documento però debb'essere sognato, poichè nè al Marini, nè al Mai, nè ad altri è riescito di rinvenirlo. Non è impossibile, intanto, che l'artefice, benchè italiano, fosse agli stipendj di quell'imperadore, e, richiesto, venisse a lavorare in Pisa; come Olinto, italiano scultore, già agli stipendj di

condotte per mare (essendo eglino nel colmo della grandezza loro) di diversi lontanissimi luoghi; come ben mostrano le colonne, base, capitelli, cornicioni, ed altre pietre d'ogni sorte che vi si veggiono. E perchè tutte queste cose erano alcune piccole, alcune grandi ed altre mezzane, fu grande il giudizio e la virtù di Buschetto nell'accomodarle, e nel fare lo spartimento di tutta quella fabbrica, dentro e fuori molto bene accomodata. Ed, oltre all'altre cose, nella facciata dinanzi con gran numero di colonne accomodò il diminuire del frontespizio molto ingegnosamente, quello di varj e diversi intagli d'altre colonne e di statue antiche adornando: siccome anco fece le porte principali della medesima facciata; fra le quali, cioè allato a quella del Carroccio, fu poi data a esso Buschetto onorato sepolcro con tre epitaffi, de' quali è questo uno in versi latini, non punto dissimili dall'altre cose di que' tempi:

Quod vix mille boum possent juga juncta movere,
Et quod vix potuit per mare ferre ratis,
Buschetti nisu, quod erat mirabile visu,
Dena puellarum turba levavit onus.

E perchè si è di sopra fatto menzione della chiesa di Sant'Apostolo di Firenze, non tacerò che in un marmo di essa, dall'uno de' lati dell'altare maggiore, si leggono queste parole: VIII. V. DIE VI APRILIS *in resurrectione* DOMINI KAROLUS *Francorum Rex a Roma revertens, ingressus Florentiam, cum magno gaudio et tripudio susceptus, civium copiam torqueis aureis decoravit et in Pentecostem fundavit ecclesiam Sanctorum Apostolorum; in altari*

Cassiodoro, e da lui scacciato, venne a lavorare a Monte Cassino. E ben potè essere italiano Buschetto, se italiano fu pur quel Rinaldo che compì l'opera sua; e di cui fa meraviglia che il Vasari non dica parola, veggendosi di lui nella facciata dell'opera stessa, all'alto presso la porta, quest'iscrizione:

Hoc opus eximium, tam mirum, tam pretiosum
. . . . . Rainaldus prudens operator et ipse
Magister constituit mire, solerter et ingeniose etc.

Dalla quale iscrizione parrebbe potersi inferire, che tutta l'opera è dovuta a due Italiani, e forse Pisani; l'uno architetto principalmente dell'interno, l'altro principalmente dell'esterno.

inclusa est lamina plumbea, in qua descripta apparet præfata fundatio et consecratio facta per ARCHIEPISCOPUM TURPINUM *testibus* ROLANDO *et* ULIVERIO. [1]

XIV. L'edifizio sopraddetto del Duomo di Pisa, svegliando per tutta Italia, ed in Toscana massimamente, l'animo di molti a belle imprese, fu cagione che nella città di Pistoia si diede principio, l'anno 1032, alla chiesa di San Paolo, presente il beato Atto vescovo di quella città, come si legge in un contratto fatto in quel tempo; [2] ed, in somma, a molti altri edifizj, de' quali troppo lungo sarebbe fare al presente menzione. Non tacerò già, continuando l'andar de' tempi, che, l'anno poi 1060, fu in Pisa edificato il tempio tondo di San Giovanni, dirimpetto al Duomo ed in su la medesima piazza. [3] E, quello che è cosa maravigliosa e quasi del tutto incredidibile, si trova per ricordo in uno antico libro dell'Opera del Duomo detto, che le colonne del detto San Giovanni, i pilastri e le volte furono rizzate e fatte in quindici giorni, e non più. E nel medesimo libro, il quale può chiunque n'avesse voglia vedere, si legge che per fare quel tempio fu posta una gravezza d'un danaio per fuoco; ma non vi si dice già se d'oro o di piccioli. Ed in quel tempo erano in Pisa, come nel medesimo libro si vede, trentaquattro mila fuochi. Fu certo questa opera grandissima, di molta spesa e difficile a condursi; e massimamente la volta della tribuna, fatta a guisa di pera, e di sopra coperta di piombo. Il di fuori è pieno di colonne, d'intagli e d'istorie; e nel fregio

1 * Con questa iscrizione pare che qualche letterato suo amico, abbia preso a gabbo la ignoranza del Vasari, il quale crede bonamente che Turpino, Rolando e Oliviero sieno personaggi storici. Ciò è di poco momento, ma pure manifesta con quale credulità il Vasari si facesse dare ad intendere un'infinità di notizie di tempi più remoti, prive affatto di fondamento; il che ci dà autorità di stimarlo giudice ed osservatore poco critico di antichi documenti. (Rumohr.)

2 * Secondo gli scrittori della Vita di Sant'Atto, qui sarebbe un anacronismo di 104 anni; perchè egli fu fatto vescovo nel 1133, e la compra del campo in cui è fabbricata la presente chiesa, è del 1136. Questa compra fu fatta per ingrandire e dar nuova forma all'antica chiesa, che si crede eretta nel 748.

3 * Il Battistero di San Giovanni non fu fondato nel 1060, ma nel 1153, come è scritto in un pilastro a destra entrando: MCLIII *mense aug. fundata fuit hec Ecclesia;* e nell'altro di contro: *Deotisalvi magister hujus operis.*

della porta di mezzo è un Gesù Cristo, con dodici Apostoli, di mezzo rilievo di maniera greca.[1]

XV. I Lucchesi ne' medesimi tempi, cioè l'anno 1061, come concorrenti de' Pisani, principiarono la chiesa di San Martino in Lucca, col disegno (non essendo allora altri architetti in Toscana) di certi discepoli di Buschetto.[2] Nella facciata dinanzi della qual chiesa, si vede appiccato un portico di marmo, con molti ornamenti ed intagli di cose fatte in memoria di papa Alessandro II, stato, poco innanzi che fusse assunto al pontificato, vescovo di quella città; della quale edificazione e di esso Alessandro si dice in nove versi latini pienamente ogni cosa. Il medesimo si vede in alcune altre lettere antiche intagliate nel marmo sotto il portico infra le porte. Nella detta facciata sono alcune figure, e sotto il portico molte storie di marmo di mezzo rilievo, della vita di San Martino, e di maniera greca: ma le migliori, le quali sono sopra una delle porte, furono fatte cento settanta anni dopo da Niccola Pisano, e finite nel 1233 (come si dirà al luogo suo), essendo operai, quando si cominciarono, Abellenato ed Aliprando; come per alcune lettere nel medesimo luogo intagliate in marmo, apertamente si vede. Le quali figure di mano di Niccola Pisano mostrano quanto per lui migliorasse l'arte della scultura. Simili a questi furono per lo più, anzi tutti gli edifizj, che dai tempi detti di sopra insino all'anno 1250 furono fatti in Italia; perciocchè poco o nullo acquisto o miglioramento si vide nello spazio di tanti anni avere fatto l'architettura, ma essersi stata nei medesimi termini, e andata continuando in quella goffa maniera

1 *In questo fregio non sono rappresentati i dodici Apostoli, ma undici Santi, tutti in mezza figura.

2 *La chiesa cattedrale di San Martino di Lucca, fu rifatta, secondo le Guide, nel 1160. La facciata però è opera di un tal Guidetto, fatta nel 1204, come testimonia la seguente iscrizione riferita dal Ciampi nelle *Notizie della Sagrestia de' Belli Arredi di Pistoia ec.* MILL. CCIIII. CONDIDIT ELECTI TAM PVLCRAS DEXTRA GVIDECTI. Il barone di Rumohr soggiunge, poi, a questo proposito: « Vi sono in Lucca così stupendi monumenti di architettura dal X al XII secolo (vedi San Frediano, San Michele, Santa Maria Alba), che io non comprendo come il Vasari nomini per l'appunto San Martino; chiesa di bella architettura gotica del secolo XIII, la quale non può essere stata edificata da que' suoi immaginati allievi di Buschetto. »

della quale ancora molte cose si veggiono: di che non farò al presente alcuna memoria, perchè se ne dirà di sotto, secondo l'occasioni che mi si porgeranno.

XVI. Le sculture e le pitture similmente buone, state sotterrate nelle rovine d'Italia, si stettono insino al medesimo tempo rinchiuse, o non conosciute dagli uomini ingrossati nelle goffezze del moderno uso di quell'età; nella quale non si usavano altre sculture nè pitture che quelle le quali un residuo di vecchi artefici di Grecia facevano, o in immagini di terra e di pietra, o dipignendo figure mostruose, e coprendo solo i primi lineamenti di colore. Questi artefici, come migliori, essendo soli in queste professioni, furono condotti in Italia, dove portarono insieme col musaico la scultura e la pittura in quel modo che la sapevano; e così le insegnarono agli Italiani, goffe e rozzamente; i quali Italiani poi se ne servirono, come si è detto e come si dirà, insino a un certo tempo. E gli uomini di quei tempi, non essendo usati a veder altra bontà nè maggior perfezione nelle cose di quella che essi vedevano, si maravigliavano; e quelle, ancorchè baronesche fossero, nondimeno per le migliori apprendevano. Pur gli spiriti di coloro che nascevano, aitati in qualche luogo dalla sottilità dell'aria, si purgarono tanto, che, nel 1250, il cielo, a pietà mossosi dei begli ingegni che 'l terren toscano produceva ogni giorno, li ridusse alla forma primiera. E sebbene gl'innanzi a loro avevano veduto residui d'archi o di colossi o di statue, o pili o colonne storiate; nell'età che furono dopo i sacchi e le ruine e gl'incendj di Roma, e' non seppono mai valersene o cavarne profitto alcuno, sino al tempo detto di sopra. Gli ingegni che vennero poi, conoscendo assai bene il buono dal cattivo, ed abbandonando le maniere vecchie, ritornarono ad imitare le antiche con tutta l'industria ed ingegno loro.

XVII. Ma perchè più agevolmente s'intenda quello che io chiami vecchio ed antico; antiche furono le cose innanzi a Costantino, di Corinto, d'Atene e di Roma e d'altre famosissime città, fatte fino a sotto Nerone, ai Vespasiani, Traiano, Adriano ed Antonino: perciocchè l'altre si chiamano vecchie, che da San Silvestro in qua furono poste in

opera da un certo residuo de' Greci, i quali piuttosto tignere che dipignere sapevano. Perchè, essendo in quelle guerre morti gli eccellenti primi artefici, come si è detto, al rimanente di que' Greci, vecchi e non antichi, altro non era rimaso che le prime linee in un campo di colore: come di ciò fanno fede oggidì infiniti musaici che per tutta Italia, lavorati da essi Greci, si veggono per ogni vecchia chiesa di qualsivoglia città d'Italia, e massimamente nel Duomo di Pisa, in San Marco di Vinegia, ed ancora in altri luoghi; [1] e così molte pitture, continovando, fecero di quella maniera, con occhi spiritati e mani aperte in punta di piedi: come si vede ancora in San Miniato fuor di Fiorenza, fra la porta che va in sagrestia e quella che va in convento; ed in Santo Spirito di detta città, tutta la banda del chiostro verso la chiesa; e similmente in Arezzo, in San Giuliano ed in San Bartolommeo[2] ed in altre chiese; ed in Roma, in San Pietro vecchio, storie intorno intorno fra le finestre: cose che hanno più del mostro nel lineamento, che effigie di quel che e' si sia. Di scultura ne fecero similmente infinite; come si vede ancora sopra la porta di San Michele, a piazza Padella di Fiorenza, di basso rilievo; ed in Ognissanti, e per molti luoghi, sepolture, ed ornamenti di porte per chiese: dove hanno per mensole certe figure, per regger il tetto, così goffe e sì ree, e tanto malfatte di grossezza e di maniera, che par impossibile che immaginare peggio si potesse.

XVIII. Sino a qui mi è parso discorrere dal principio della scultura e della pittura, e per avventura più largamente che in questo luogo non bisognava: il che ho io però fatto, non tanto traportato dall'affezione dell'arte, quanto mosso dal benefizio ed utile comune degli artefici nostri; i quali, avendo veduto in che modo ella da piccol principio si conducesse alla somma altezza, e come da grado sì nobile precipitasse in rovina estrema (e, per conseguente, la natura di

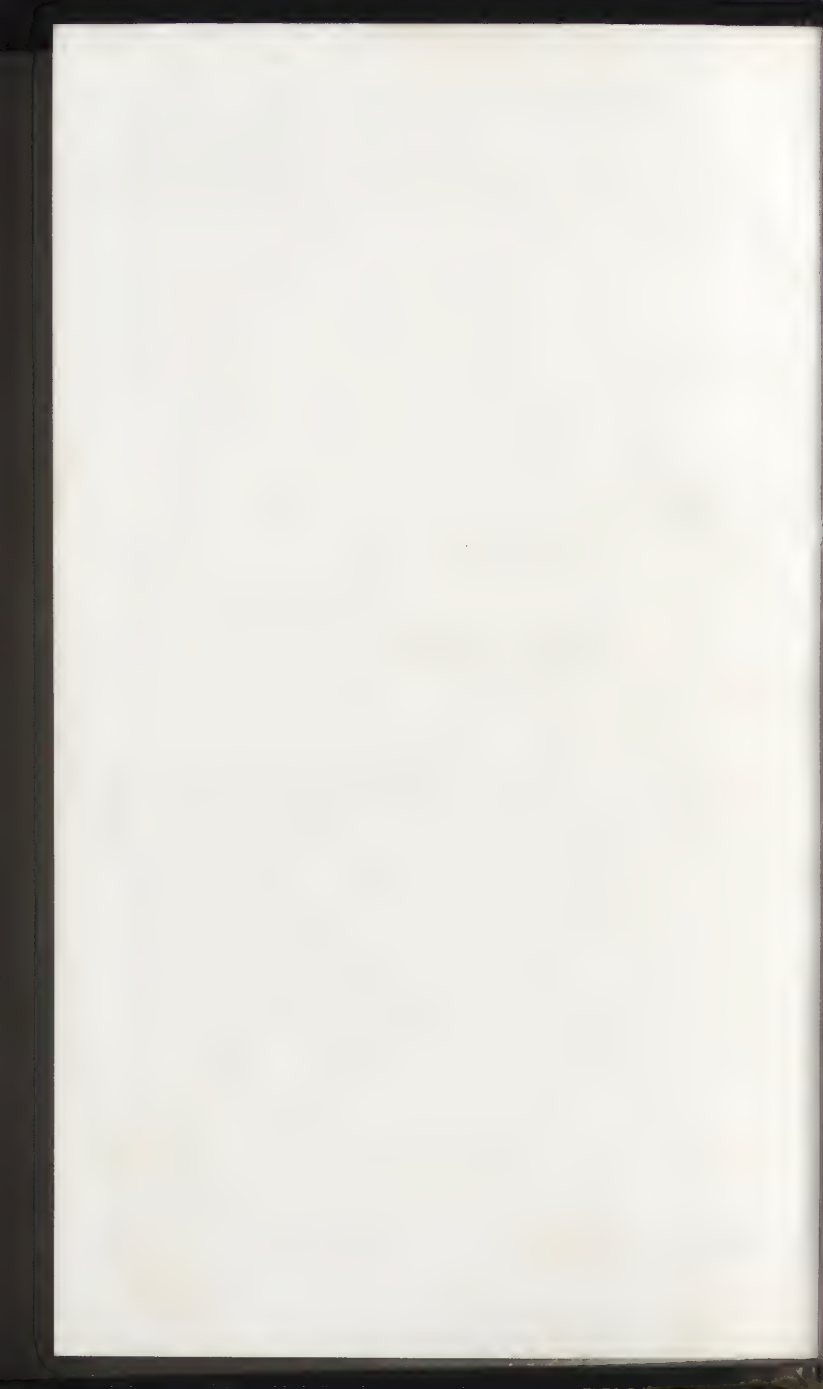
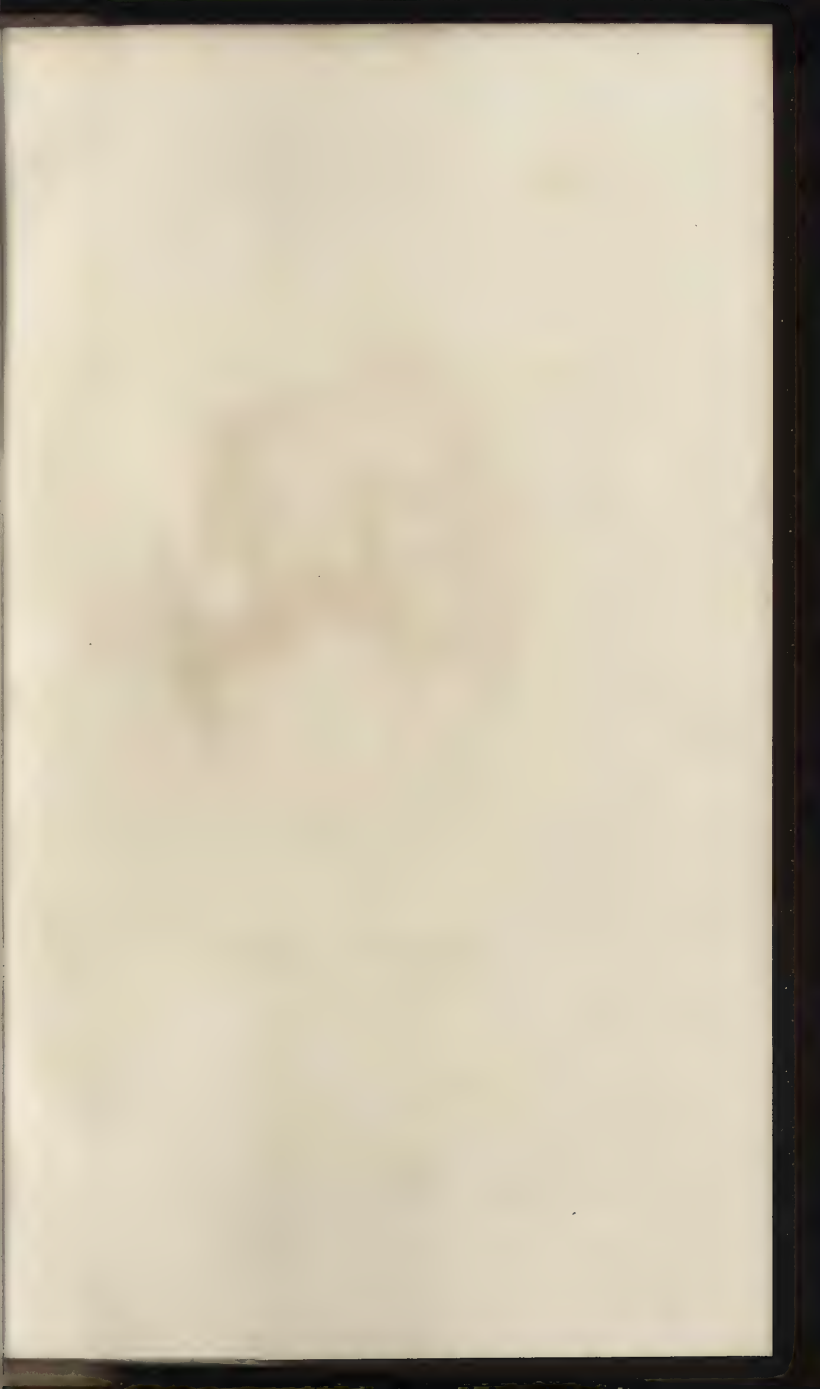
[1] Migliori de' musaicisti greci erano alcuni italiani, romani specialmente; fra i quali quell' Adeodato di Cosimo Cosmati, che operò in Roma a Santa Maria Maggiore, e gli altri dell' istessa famiglia, che operarono nel Duomo d' Orvieto.

[2] Le pitture qui mentovate, come esistenti in San Giuliano e San Bartolommeo d' Arezzo, più non si veggono.

quest'arte simile a quella dell'altre, che, come i corpi umani hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare ed il morire), potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita, e di quella stessa perfezione dove ella è risalita ne' tempi nostri. Ed a cagione ancora, che se mai (il che non acconsenta Dio) accadesse per alcun tempo, per la trascuraggine degli uomini o per la malignità de' secoli, oppure per ordine de' cieli, i quali non pare che voglino le cose di quaggiù mantenersi molto in uno essere, ella incorresse di nuovo nel medesimo disordine di rovina; possano queste fatiche mie, qualunque elle si siano (se elle però saranno degne di più benigna fortuna), per le cose discorse innanzi e per quelle che hanno da dirsi, mantenerla in vita, o almeno dare animo ai più elevati ingegni di provvederle di migliori aiuti: tanto che, con la buona volontà mia e con le opere di questi tali, ella abbondi di quegli aiuti ed ornamenti, dei quali (siami lecito liberamente dire il vero) ha mancato sino a quest'ora. Ma tempo è di venire oggimai alla Vita di Giovanni Cimabue; il quale, siccome dette principio al nuovo modo di disegnare e dipignere, così è giusto e conveniente che e' lo dia ancora alle Vite; nelle quali mi sforzerò di osservare il più che si possa l'ordine delle maniere loro, più che del tempo. E nel descrivere le forme e le fattezze degli artefici, sarò breve; perchè i ritratti loro, i quali sono da me stati messi insieme con non minore spesa e fatica che diligenza, meglio dimostreranno quali essi artefici fussero quanto all'effigie, che il raccontarlo non farebbe giammai; e se d'alcune mancasse il ritratto, ciò non è per colpa mia, ma per non si essere in alcuno luogo trovato. E se i detti ritratti non paressero a qualcuno, per avventura, simili affatto ad altri che si trovassono, voglio che si consideri, che il ritratto fatto d'uno quando era di diciotto o venti anni, non sarà mai simile al ritratto che sarà stato fatto quindici o venti anni poi. A questo si aggiugne, che i ritratti disegnati, non somigliano mai tanto bene quanto fanno i coloriti: senza che gli intagliatori, che non hanno disegno, tolgono sempre alle figure, per non potere nè sapere fare appunto quelle minuzie che le fanno esser buone e somigliare, quella per-

fezione, che rade volte o non mai hanno i ritratti intagliati in legno. In somma, quanta sia stata in ciò la fatica, spesa e diligenza mia, coloro il sapranno che, leggendo, vedranno onde io gli abbia quanto ho potuto il meglio ricavati.[1]

[1] *I ritratti de' quali andò ornata, per la prima volta, la edizione de' Giunti, furono disegnati dal Vasari stesso e da' suoi creati; e intagliati in legno da messer Cristofano, da alcuni detto Coriolano, da altri voluto de' Chrieger. Ciò racconta il Vasari medesimo nella Vita di Marcantonio. In una lettera poi al Borghini, del 1566, parla del proprio ritratto fatto allo specchio, e dato a intagliare nel bossolo al detto M. Cristofano (Gaye, *Carteggio inedito ec.*, III, 227). Quelli di che l'editore volle fregiare la presente edizione, sono stati copiati dalla Giuntina, e incisi fedelmente sul legno, con quella finezza d'intagliò che l'abilità del sig. Emilio Odiardi ha saputo maggiore; aiutato dai consigli del sig. Raffaello Bonajuti, disegnatore valentissimo.

PARTE PRIMA.

GIOVANNI CIMABUE.

GIOVANNI CIMABUE,

PITTORE FIORENTINO.

[Nato nel **1240**; — nel **1302** viveva.]

Erano, per l'infinito diluvio de' mali ch' avevano cacciato al disotto ed affogata la misera Italia, non solamente rovinate quelle che veramente fabbriche chiamar si potevano, ma, quello che importava più, spento affatto tutto il numero degli artefici;[1] quando, come Dio volle, nacque nella città di Fiorenza l' anno 1240, per dar i primi lumi all'arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que' tempi de' Cimabui.[2] Costui, crescendo, per esser giudicato dal padre e da altri di bello e acuto ingegno, fu mandato, acciò si esercitasse nelle lettere, in Santa Maria Novella ad un maestro suo parente, che allora insegnava grammatica a' novizj di quel convento: ma Cimabue, in cambio d'attendere alle lettere, consumava tutto il giorno, come quello che a ciò si sentiva tirato dalla natura, in dipingere, in su' libri ed altri fogli, uomini, cavalli, casamenti ed altre diverse fantasie. Alla quale inclinazione di natura fu favorevole la fortuna; perchè essendo chiamati in Firenze da chi allora governava la città alcuni pittori di Grecia, non per altro che per rimettere in Firenze la pittura piuttosto per-

[1] Grande esagerazione, come s' esprime il Lanzi nella sua *Storia Pittorica.* Se non che il Vasari, in seguito, rammentando pur egli varj scultori e architetti e pittori che viveano quando Cimabue venne al mondo, corresse da sè medesimo la troppa generalità di quelle men caute parole, contro cui innumerabili scrittori han declamato e declamano.

[2] Detti anche Gualtieri. Vedi l' albero di questa famiglia nel Baldinucci, tomo primo.

duta che smarrita, cominciarono, fra l'altre opere tolte a far nella città, la cappella de' Gondi; di cui oggi le volte e le facciate sono poco meno che consumate dal tempo, come si può vedere in Santa Maria Novella allato alla principale cappella, dove ella è posta.[1] Onde Cimabue, cominciato a dar principio a quest'arte che gli piaceva, fuggendosi spesso dalla scuola, stava tutto il giorno a vedere lavorare que'maestri; di maniera che giudicato dal padre e da quei pittori in modo atto alla pittura, che si poteva di lui sperare, attendendo a quella professione, onorata riuscita, con non sua piccola soddisfazione fu da detto suo padre acconcio con esso loro: laddove di continuo esercitandosi, l'aiutò in poco tempo talmente la natura, che passò di gran lunga, sì nel disegno come nel colorire, la maniera dei maestri che gl' insegnavano; i quali, non si curando passar più innanzi, avevano fatte quelle opere nel modo che elle si veggono oggi, cioè non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di quei tempi: e perchè, sebbene imitò que'Greci, aggiunse molta perfezione all'arte, levandole gran parte

[1] * Non è possibile che questi pretesi maestri greci dipingessero in Santa Maria Novella, perchè la chiesa, qual oggi si vede, fu cominciata a fabbricare nel 1279. Il Vasari poi, per usare un modo d'indicazione più inteso a' tempi suoi, chiamò de' Gondi la cappella di San Luca. Poteva ben dirla o degli Scali o di altri patroni o possessori più antichi; ma forse non sarebbe stato inteso meglio. La prova più calzante è, che la cappella non può essere stata edificata se non contemporaneamente alla chiesa; la quale al tempo de' pretesi maestri greci non esisteva. Perciò le pitture della nominata cappella vedute e citate dal Vasari, è da credere che fossero posteriori anche al tempo di Cimabue; e per quanto giudicar si possa dalla Vocazione di San Pietro, che in una piccola stampa il Corbinelli (*Histoire de la maison de Gondi*, I, 202) riporta, come un avanzo di quelle pitture che vedevansi al tempo suo (oggi imbiancate), e che egli pure, seguendo gli altri, credette opera greca; si può congetturare che fossero fatte nel tempo che durarono a esserne patroni li Scali, cioè a dire nel secolo XIV (1325-1419). Ed il Cinelli, in una amara critica contro il primo volume del Baldinucci, che ha per titolo *L'Anonimo d'Utopia a Filalete,* scritta nel 1681 (ms. inedito autografo, posseduto dal sig. Giuseppe Porri di Siena), rammentando una Vergine col Bambino, dipinta nell'arco sotto la piegatura di questa cappella, la giudica migliore d'ogni altra conservata in Santa Maria Novella; e tanto ben condotta, che Cimabue, e forse Giotto, non arrivarono a fare altrettanto. E questo prova sempre più che le pitture della cappella de' Gondi erano molto posteriori al tempo comunemente loro assegnato; e che, per conseguente, i Greci non v' ebbero nulla che fare. Quanto a ciò che narra qui il Vasari dei pretesi Greci maestri di Cimabue, vedansi le riflessioni esposte da noi nel *Commentario* in fine di questa Vita.

della maniera loro goffa, onorò la sua patria col nome e con l'opere che fece; di che fanno fede in Firenze le pitture che egli lavorò: come il dossale dell'altare di Santa Cecilia,[1] ed in Santa Croce una tavola drentovi una Nostra Donna, la quale fu ed è ancora appoggiata in un pilastro a man destra intorno al coro.[2] Dopo la quale fece, in una tavoletta in campo d'oro, un San Francesco,[3] e lo ritrasse (il che fu cosa nuova in que'tempi)[4] di naturale, come seppe il meglio; ed intorno ad esso tutte l'istorie della vita sua in venti quadretti, pieni di figure picciole in campo d'oro. Avendo poi preso a fare per i monaci di Vall'Ombrosa, nella badia di Santa Trinita di Fiorenza, una gran tavola, mostrò in quell'opera, usandovi gran diligenza per rispondere alla fama che già era conceputa di lui, migliore invenzione, e bel modo nell'attitudini d'una Nostra Donna, che fece col Figliuolo in braccio, e con molti Angeli intorno che l'adoravano, in campo d'oro: la qual tavola finita, fu posta da que' monaci in sull'altar maggiore di detta chiesa; donde essendo poi levata per dar quel luogo alla tavola che v'è oggi di Alesso Baldovinetti,[5] fu posta in una cappella minore della navata sinistra di detta chiesa. Lavorando poi in fresco allo spedale del Porcellana,[6] sul canto della Via nuova che va in borgo Ognis-

1 * Che dalla chiesa della Santa passò poi in quella di Santo Stefano, ed ultimamente nella Galleria degli Uffizj. Ma siccome dal confronto di questa colle altre opere certe di Cimabue, appare notabilissima differenza tanto nel disegno quanto nel modo di dipingere; così non dubitiamo di asserire che Cimabue non sia autore di questa opera, la quale se ha il carattere della pittura di quei tempi, è però inferiore ai meriti del fiorentino maestro.

2 Rammentata anche dal Cinelli; il quale dice che, ornandosi la chiesa, già era stata levata dal luogo ove il Vasari la vide, nè più si sapea dove fosse.

3 * Esiste sempre nella chiesa di Santa Croce, nella cappella di San Francesco; ma è da riporsi tra le altre opere che senza fondate ragioni si sono volute attribuire a Cimabue.

4 * Vuolsi intendere, non dallo stesso Santo, morto già da molti anni, ma da un modello qualunque fatto vivente il Santo. Il Padre Della Valle soggiunge a questo proposito, che eziandio Giunta pisano ritrasse di naturale in Assisi Frate Elia: e ciò potè essere veramente, sendo Frate Elia stato contemporaneo del pittore.

5 * Anche la tavola del Baldovinetti fu poi levata per dar luogo al brutto quadro di Pietro Dandini. L'opera di Cimabue è ora nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze.

6 * È questo lo spedale sotto il titolo de' SS. Iacopo e Filippo, soppresso

santi, nella facciata dinanzi che ha in mezzo la porta principale, da un lato la Vergine Annunziata dall'Angelo, e dall' altro Gesù Cristo con Cleofas e Luca, figure grandi quanto il naturale; levò via quella vecchiaia, facendo in quest'opera i panni, le vesti e l'altre cose un poco più vive, naturali, e più morbide che la maniera di que'Greci, tutta piena di linee e di profili così nel musaico come nelle pitture: la qual maniera scabrosa, goffa ed ordinaria, avevano, non mediante lo studio ma per una cotal usanza, insegnata l'uno all'altro per molti e molti anni i pittori di quei tempi, senza pensar mai a migliorare il disegno, a bellezza di colorito, o invenzione alcuna che buona fusse. Essendo dopo quest' opera richiamato Cimabue dallo stesso guardiano che gli aveva fatto fare l'opere di Santa Croce, gli fece un Crocifisso grande in legno, che ancora oggi si vede in chiesa: [1] la quale opera fu cagione, parendo al guardiano essere stato servito bene, che lo conducesse in San Francesco di Pisa, loro convento, a fare in una tavola un San Francesco; che fu da que'popoli tenuto cosa rarissima, conoscendosi in esso un certo che più di bontà, e nell' aria della testa e nelle pieghe de' panni, che nella maniera greca non era stata usata in sin'allora da chi aveva alcuna cosa lavorato non pur in Pisa, ma in tutta Italia. Avendo poi Cimabue per la medesima chiesa fatto, in una tavola grande, l'immagine di Nostra Donna col figliuolo in collo, e con molti Angeli intorno, pur in campo d'oro; ella fu dopo non molto tempo levata di dove ella era

nel 1504. Fu detto del Porcellana, da un certo frate Guccio di questo cognome, che nella prima metà del secolo XIV ne fu spedalingo. Al presente non esiste di esso che la chiesa, già sino al 1808 stata delle Suore Stabilite, e oggi, col titolo di Confraternita della SS. Concezione, in via della Scala. È inutile il dire che questa pittura è perduta.

[1] *Questo crocifisso, del quale prima del Vasari diede notizia Francesco Albertini (nel suo *Memoriale di molte Statue et Picture sono nella ciptà di Florentia*, stampato nel 1510), gli scrittori moderni dicono esser quello che ora si vede nella sagrestia di questa chiesa, in prossimità della parete dipinta, dove nel 1839 fu trasportato per accompagnamento di un altro alquanto più piccolo. Ma tanto la maniera del disegno, quanto il carattere delle figure che sono alle estremità laterali della croce, hanno molto più della maniera neo-greca, di quel che non sia nella bellissima tavola di Santa Maria Novella; opera la più certa che di Cimabue ci rimanga.

stata collocata la prima volta, per farvi l'altare di marmo che vi è al presente, e posta dentro alla chiesa allato alla porta a man manca: per la quale opera fu molto lodato e premiato dai Pisani. Nella medesima città di Pisa, fece, a richiesta dell'abate allora di San Paolo in Ripa d'Arno, in una tavoletta, una Sant'Agnese; ed intorno ad essa, di figure piccole, tutte le storie della vita di lei: la qual tavoletta è oggi sopra l'altare delle Vergini in detta chiesa.[1] Per queste opere, dunque, essendo assai chiaro per tutto il nome di Cimabue, egli fu condotto in Ascesi, città dell'Umbria; dove, in compagnia d'alcuni maestri greci, dipinse nella chiesa di sotto di San Francesco parte delle volte, e nelle facciate la vita di Gesù Cristo e quella di San Francesco; nelle quali pitture passò di gran lunga que'pittori greci: onde, cresciutogli l'animo, cominciò da se solo a dipignere a fresco la chiesa di sopra; e nella tribuna maggiore fece sopra il coro, in quattro facciate, alcune storie della Nostra Donna: cioè la morte, quando è da Cristo portata l'anima di lei in cielo sopra un trono di nuvole; e quando in mezzo ad un coro d'Angeli la corona, essendo da piè gran numero di Santi e Sante, oggi dal tempo e dalla polvere consumati. Nelle crociere poi delle volte di detta chiesa, che sono cinque, dipinse similmente molte storie. Nella prima, sopra il coro, fece i quattro Evangelisti maggiori del vivo, e così bene, che ancor oggi si conosce in loro assai del buono; e la freschezza de'colori nelle carni, mostra che la pittura cominciò a fare, per le fatiche di Cimabue, grande acquisto nel lavoro a fresco. La seconda crociera fece piena di stelle d'oro in campo d'azzurro oltramarino. Nella terza fece, in alcuni tondi, Gesù Cristo, la Vergine sua madre, San Giovanni Batista e San Francesco; cioè in ogni tondo una di queste figure, ed in ogni quarto della volta un tondo. E fra questa e la quinta crociera, dipinse la quarta di stelle d'oro, come

[1] * Tutte le pitture che Cimabue fece in Pisa sono perite: ma quanto alla tavola grande colla immagine di Nostra Donna ec., sappiamo che da Pisa passò a Parigi, dov'è rimasta; e M. Leclanché, traduttore del Vasari, soggiunge: *Le Musée du Louvre possède deux tableaux de Cimabue: la Vierge et des Anges; la Vierge et l'Enfant-Jésus.*

di sopra, in azzurro d'oltramarino. Nella quinta dipinse i quattro Dottori della Chiesa, ed appresso a ciascuno di loro una delle quattro prime religioni: opera certo faticosa e condotta con diligenza infinita. Finite le volte, lavorò pure in fresco le facciate di sopra della banda manca di tutta la chiesa; facendo verso l'altar maggiore, fra le finestre ed insino alla volta, otto storie del Testamento vecchio, cominciandosi dal principio del Genesi, e seguitando le cose più notabili. E nello spazio che è intorno alle finestre, insino a che elle terminano in sul corridore che gira intorno dentro al muro della chiesa, dipinse il rimanente del Testamento vecchio in altre otto storie. E dirimpetto a quest'opera, in altre sedici storie, ribattendo quelle, dipinse i fatti di Nostra Donna e di Gesù Cristo. E nella facciata da piè, sopra la porta principale, e intorno all'occhio della chiesa, fece l'ascendere di lei in cielo, e lo Spirito Santo che discende sopra gli Apostoli. La qual opera, veramente grandissima e ricca e benissimo condotta, dovette, per mio giudizio, fare in quei tempi stupire il mondo, essendo massimamente stata la pittura tanto tempo in tanta cecità; ed a me che, l'anno 1563, la rividi, parve bellissima, pensando come in tante tenebre potesse veder Cimabue tanto lume. Ma di tutte queste pitture (al che si deve aver considerazione), quelle delle volte, come meno dalla polvere e dagli altri accidenti offese, si sono molto meglio che l'altre conservate. [1] Finite queste opere, mise mano Giovanni a dipignere le facciate di sotto, cioè quelle che sono dalle finestre in giù, e vi fece alcune cose: ma, essendo a Firenze da alcune sue bisogne chiamato, non seguitò altramente il lavoro; ma lo finì, come al suo luogo si dirà, Giotto molti anni dopo. Tornato dunque Cimabue a Firenze, dipinse nel chiostro di San Spirito, dov'è

[1] *Non tutti gli scrittori sono di una sentenza circa al distinguere le pitture di questo santuario, e circa i loro autori. Così il P. Angeli (*Storia della Basilica d'Assisi*) attribuisce a Giunta Pisano la storia dell'Assunzione di Maria Vergine, con molti Santi in basso, lodata più sopra dal Vasari come opera di Cimabue. E il D'Agincourt la riporta incisa nella Tav. CII, fra le opere assegnate a Giunta. Vedi ancora Rosini, *Storia della Pittura Italiana*, T. I, pag. 110. Il Rumohr giunse perfino a negare che Cimabue abbia dipinto nella chiesa superiore di San Francesco di Assisi. Vedi *Ricerche Italiane* (*Italienische Forschungen*), tomo I, § 8.

dipinto alla greca da altri maestri tutta la banda di verso la chiesa, tre archetti di sua mano della vita di Cristo; e certo, con molto disegno.[1] E nel medesimo tempo, mandò alcune cose da sè lavorate in Firenze a Empoli; le quali ancor oggi sono nella pieve di quel castello tenute in gran venerazione.[2] Fece poi per la chiesa di Santa Maria Novella la tavola di Nostra Donna, che è posta in alto fra la cappella de' Rucellai e quella de' Bardi da Vernio:[3] la qual opera fu di maggior grandezza, che figura che fusse stata fatta insin a quel tempo; ed alcuni Angeli che le sono intorno, mostrano, ancor ch' egli avesse la maniera greca, che s' andò accostando in parte al lineamento e modo della moderna: onde fu quest' opera di tanta maraviglia ne' popoli di quell' età, per non si essere veduto insino allora meglio, che da casa di Cimabue fu, con molta festa e con le trombe, alla chiesa portata con solennissima processione, ed egli perciò molto premiato ed onorato. Dicesi, ed in certi ricordi di vecchi pittori si legge, che, mentre Cimabue la detta tavola dipigneva in certi orti appresso porta San Piero, passò il re Carlo il vecchio d'Angiò per Firenze; e che, fra le molte accoglienze fattegli dagli uomini di questa città, lo condussero a vedere la tavola di Cimabue; e che, per non essere ancora stata veduta da nessuno, nel mostrarsi al re, vi concorsero tutti gli uomini e tutte le donne di Firenze, con grandissima festa e con la maggior calca del mondo. Laonde, per l'allegrezza che n' ebbero i vicini, chiamarono quel luogo Borgo Allegri; il quale, col tempo messo fra le mura della città, ha poi sempre ritenuto il medesimo nome.[4] In

[1] E queste sue pitture e quelle degli altri maestri sono egualmente perite.

[2] *In questa pieve ancora oggi restano alcuni avanzi di tavole antiche, ma fra questi nulla vedesi nè del tempo nè della maniera di Cimabue.

[3] *Questa tavola, assai conservata, è sempre nella cappella de' Rucellai. A chi si ponga ad esaminarla attentamente, e voglia farne confronto, non solo con quel che fu fatto avanti a Cimabue, ma sì ancora con quello che dopo di lui fino a Giotto si fece da' maestri fiorentini, apparirà manifesto che le lodi del Vasari sono in ogni parte ragionevolissime.

[4] *La passata di Carlo d'Angiò il vecchio per Firenze avvenne nel 1267, come narrano e il Malespini, contemporaneo, e il Villani; ma nè l' uno nè l' altro fanno però menzione della visita del re Carlo a Cimabue: laonde rende maravi-

San Francesco di Pisa (dove egli lavorò, come si è detto di sopra, alcune altre cose) è di mano di Cimabue, nel chiostro allato alla porta che entra in chiesa, in un cantone, una tavolina a tempera: nella quale è un Cristo in croce, con alcuni Angeli attorno, i quali piangendo pigliano con le mani certe parole che sono scritte intorno alla testa di Cristo, e le mandano all' orecchie d' una Nostra Donna che a man ritta sta piangendo, e dall'altro lato a San Giovanni Evangelista, che è tutto dolente a man sinistra; e sono le parole alla Vergine: *Mulier, ecce filius tuus*, e quelle a San Giovanni: *Ecce mater tua;* e quelle che tiene in mano un altro Angelo appartato, dicono: *Ex illâ horâ accepit eam discipulus in suam.* Nel che è da considerare che Cimabue cominciò a dar lume ed aprire la via all'invenzione, aiutando l'arte con le parole per esprimere il suo concetto: il che certo fu cosa capricciosa e nuova. Ora, perchè mediante queste opere si aveva acquistato Cimabue con molto utile grandissimo nome, egli fu messo per architetto in compagnia d'Arnolfo Lapi, [1] uomo allora nell' architettura eccellente, alla fabbrica di Santa Maria del Fiore in Fiorenza. Ma finalmente, essendo vivuto sessanta anni, passò all' altra vita l' anno 1300, [2] avendo poco meno che resuscitata la pittura. Lasciò molti discepoli, e fra gli altri Giotto, che poi fu eccellente pittore; il quale Giotto abitò dopo Cimabue nelle proprie case del suo maestro, nella via del Cocomero. Fu sotterrato Cimabue in

glia ch' essi, come cronisti molto diffusi in minuzie di minor conto, abbiano pretermesso di raccontare un fatto che, se deve credersi al Vasari, non si potrebbe altrimenti chiamare che una festa pubblica e solenne. E il Cinelli, nella inedita critica al Baldinucci sopra citata, nega che il Borgo Allegri prendesse la denominazione da un tal fatto, con queste parole: « Non è però vero che Borgo Allegri abbia dall' allegrezza della tavola di Cimabue lo nome preso, ma dalla famiglia *Allegri*, assai più moderna bensì; come molte altre strade di Firenze hanno lo nome degli abitanti di una sola casata ritenuto. »

[1] Arnolfo di Lapo, com' è chiamato (ma sempre erroneamente) nella Vita che da lui s' intitola, e che vien subito dopo questa di Cimabue.

[2] Da un documento allegato dal Ciampi nelle *Notizie della Sagrestia Pistoiese de' Belli Arredi*, apparisce che Cimabue lavorava di musaico un San Giovanni nel duomo di Pisa l' anno **1302**, stile pisano, ossia **1301**, stile romano. Come lasciò imperfetta quella figura, può credersi che morisse l' anno medesimo.

Santa Maria del Fiore, con questo epitaffio fattogli da uno de' Nini:

Credidit ut Cimabos picturæ castra tenere,
Sic tenuit, vivens; nunc tenet astra poli.

Non lascerò di dire, che se alla gloria di Cimabue non avesse contrastato la grandezza di Giotto suo discepolo, sarebbe stata la fama di lui maggiore; come ne dimostra Dante nella sua *Commedia,* dove, alludendo nell' undecimo canto del Purgatorio alla stessa iscrizione della sepoltura,[1] disse:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.

Nella dichiarazione de' quali versi, un comentatore di Dante, il quale scrisse nel tempo che Giotto vivea, e dieci o dodici anni dopo la morte d'esso Dante, cioè intorno agli anni di Cristo 1334, dice, parlando di Cimabue, queste proprie parole precisamente: «Fu Cimabue di Firenze pintore nel tempo » di l'autore, molto nobile di più che homo sapesse, et con » questo fue sì arogante et sì disdegnoso, che si per alcuno » li fusse a sua opera posto alcun fallo o difetto, o elli da se » l'avessi veduto (che, come accade molte volte, l'artefice » pecca per difetto della materia, in che adopra, o per man- » camento ch'è nello strumento con che lavora), inmante- » nente quell' opra disertava, fussi cara quanto volesse. Fu » et è Giotto intra li dipintori il più sommo della medesima » città di Firenze, e le sue opere il testimoniano a Roma, a » Napoli, a Vignone, a Firenze, a Padova, et in molte » parti del mondo etc.[2] Il qual comento è oggi appresso il molto rev. Don Vincenzio Borghini, priore degl' Innocenti; uomo non solo per nobiltà, bontà e dottrina chiarissimo, ma anco così amatore ed intendente di tutte l'arti migliori, che ha meritato esser giudiziosamente eletto dal signor duca Cosimo in suo luogotenente nella nostra accademia del disegno. Ma, per tornare a Cimabue, oscurò Giotto veramente

1 * Anzi il contrario, perchè l'epitaffio dovè esser fatto posteriormente ai versi di Dante.

2 * Questo comento è quello che gli eruditi conoscono sotto il titolo di Anonimo, e che si dice anche l'Ottimo: pubblicato la prima volta per cura di Alessandro Torri in Pisa, 1827-30.

la fama di lui, non altrimenti che un lume grande faccia lo splendore d'un molto minore: perciocchè, sebbene fu Cimabue quasi prima cagione della rinnovazione dell'arte della pittura, Giotto nondimeno suo creato, mosso da lodevole ambizione ed aiutato dal cielo e dalla natura, fu quegli che, andando più alto col pensiero, aperse la porta della verità a coloro che l'hanno poi ridotta a quella perfezione e grandezza, in che la veggiamo al secolo nostro; il quale, avvezzo ogni dì a vedere le maraviglie, i miracoli e l'impossibilità degli artefici in quest'arte, è condotto oggimai a tale, che di cosa che facciano gli uomini, benchè più divina che umana sia, punto non si maraviglia. E buon per coloro che lodevolmente s'affaticano, se in cambio d'essere lodati ed ammirati, non ne riportassero biasimo e molte volte vergogna. Il ritratto di Cimabue si vede, di mano di Simone Sanese, nel capitolo di Santa Maria Novella,[1] fatto in profilo nella storia della Fede, in una figura che ha il viso magro, la barba piccola, rossetta ed appuntata, con un cappuccio secondo l'uso di quei tempi, che lo fascia intorno intorno e sotto la gola con bella maniera. Quello che gli è allato, è l'istesso Simone maestro di quell'opera, che si ritrasse da sè con due specchi per fare la testa in profilo, ribattendo l'uno nell'altro. E quel soldato coperto d'arme, che è fra loro, è, secondo si dice, il conte Guido Novello, signore allora di Poppi. Restami a dire di Cimabue, che nel principio d'un nostro libro, dove ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro che da lui in qua hanno disegnato,[2] si vede di

[1] * Da questo, oggi detto più comunemente il Cappellone degli Spagnuoli, cavò il Vasari il ritratto di Cimabue, che mise innanzi alla Vita di questo artefice.

[2] * Racconta il Baldinucci, nella Vita del Passignano, che dal cav. Gaddi furono venduti ad alcuni mercanti per molte migliaia di scudi cinque volumi di disegni, i quali componevano il famoso libro posseduto dal Vasari, e da lui tante volte nelle Vite rammentato. Più tardi il card. Leopoldo de' Medici ne radunò molte migliaia di mano dei più celebri maestri, tra'quali parecchi che appartennero alla raccolta del Biografo aretino. Lo stesso Baldinucci, nell'*Avvertimento a chi legge*, e nella Lettera al march. Vincenzo Capponi, dice di aver proposto al card. Leopoldo di disporre in ordine cronologico l'immensa quantità dei raccolti disegni, e di avere avuto egli stesso l'incarico di questo lavoro dal cardinale medesimo, e poi anche da Cosimo III: ma Giovanni Cinelli nella sua amara *Critica*, sopracitata, nega al Baldinucci non solo il concetto di questo riordinamento, ma

sua mano alcune cose piccole fatte a modo di minio; nelle quali, come ch'oggi forse paino anzi goffe che altrimenti, si vede quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno.

sì ancora ch'egli vi presiedesse; e ne dà tutto il merito al conte Carlo Cesare Malvasia di Bologna, aiutato ancora dai consigli del Volterrano, del Lippi e del cardinale medesimo. Checchè ne sia però, non si potrà mai negare che il Baldinucci abbia avuto parte non piccola a questo riordinamento.

Questa raccolta, nel 1700, fu mandata in gran parte alla Galleria degli Uffizi; dove oggi, in mezzo a tanta abbondanza di disegni, non sarebbe agevole il discernere quelli appartenuti al Vasari. Vero è che questa serie, ora novamente riordinata, incomincia da *alcune piccole cose fatte* in pergamena *a modo di minio, anzi goffe che altrimenti*, le quali si attribuiscono a Cimabue, e potrebbero essere quelle stesse che il Biografo rammenta in questo luogo. Molti altri disegni appartenuti al Vasari furono acquistati dal Crozart, che in parte gli pubblicò. Molti, di architettura specialmente, passarono in mano del Mariette, e furono poi acquistati dalla Galleria suddetta.

COMMENTARIO ALLA VITA DI CIMABUE.

Nessuna autorità o antica testimonianza troviamo che avvalori l'osservazione del Vasari, ripetuta anche dal Baldinucci e da altri, circa al decreto emanato dalla Repubblica fiorentina intorno all'anno 1240, per chiamare in Firenze greci maestri ad insegnare l'arte della pittura. Esso fu citato da molti, e da alcuni cercato; ma nessuno potè trovarlo. Questa, pertanto, altro non è che una supposizione trovata dal Vasari per dare maggior fondamento e fermezza al suo sistema di attribuire ogni opera anteriore a Cimabue, alla mano de' soli artefici greci. Ma, ammesso per un momento che la Repubblica fiorentina potesse aver chiamato a dipingere greci pittori, piuttostochè quelli che fin dal principio del secolo XIII in Pisa, in Siena e in Lucca, città vicine, ma rivali e nemiche, lodevolmente l'arte della pittura esercitavano; chi mai potrà farsi del pari persuaso che questi pittori greci *non per altro* fossero chiamati, che per *rimettere in Firenze la pittura, piuttosto perduta che smarrita?*[1]

[1] Nella Vita di Cimabue, pag. 219.

Questo non è credibile; imperciocchè fu abbastanza provato che anche l'occidente cristiano non cessò mai, bene o mal che si fosse, di dipingere o di scolpire le immagini de' suoi Santi, come è facile intendere da per sè, e coi documenti dimostrare. E rispetto ai tempi che di poco precedettero Cimabue, basterà aver considerazione al merito de' musaici tuttavia esistenti in San Giovanni di Firenze, da fra Jacopo francescano e da Andrea Tafi condotti innanzi alla pretesa chiamata dei greci maestri, per tenere in tutto falsa questa opinione.[1]

Quanto poi alla presunta educazione artistica di Cimabue, vuole il Vasari che mentre egli giovinetto andava ad apprendere i primi rudimenti di lettere da un suo parente, maestro de' novizj in Santa Maria Novella, i pittori greci prenominati lavorassero appunto nella cappella dei Gondi, di cui a' giorni suoi le volte e le facciate erano poco men che consumate dal tempo. Ma gli scrittori venuti dopo, hanno già avvertito come al tempo di Cimabue non potesse essere edificata questa cappella, imperciocchè la odierna chiesa, in cui essa si trova, fu incominciata a fabbricare nel 1279. Di qui è che alcuni argomentarono che quei greci pittori operassero piuttosto nella antica chiesa, al presente situata sotto la sagrestia; e giudicarono avanzi di loro opere quelle pitture tuttavia visibili nelle sotterranee cappelle, dedicate l'una a Sant' Anna, l'altra a Sant'Antonio. Ma, a questo proposito, rende grandissima maraviglia il vedere l'enorme abbaglio che prese il D'Agincourt; il quale, nella sua *Storia dell'Arte*, nella tavola CIX, dà come saggio delle pitture operate da quei greci maestri di Cimabue, una delle storie dipinte nella menzionata cappella di Sant' Anna;[2] mentre sappiamo che essa fu fondata nel secolo XIV dalla famiglia degli Steccuti, e che il suo fondatore vi fu sepolto nell' anno 1360.[3] Queste pitture, che hanno evidentemente il carattere delle cose del

[1] Vedi la Vita di Andrea Tafi, e il nostro *Commentario* ad essa aggiunto.

[2] D'Agincourt, *Storia dell'Arte,* tom. IV, pag. 355, ediz. di Prato.

[3] Fineschi, *Memorie sopra l' antico cimitero di Santa Maria Novella*, pag. 83.

secolo XIV, corrispondono, in quanto al tempo, a quelle che sono nella contigua cappella di Sant'Antonio, fatta edificare nel 1337 da Fuligno Carboni, per testamento di Ulivieri suo padre.[1] Anche il professor Rosini, per aver seguitato il D'Agincourt, ha giudicato queste stesse pitture, opere dei maestri Greci.[2] Sennonchè, narra il padre Fineschi[3] che questa cappella di Sant' Antonio era già più anticamente edificata, come un accidente a suoi tempi occorso dimostrò; e fu che, cadendo una parte d'intonaco, si scoprì una pittura più antica, la quale fu giudicata opera di quei greci che dipingevano in Firenze, e da'quali si vuole apprendesse l'arte Giovanni Cimabue: e in questa opinione furon concordi il Padre Della Valle e l'ab. Lanzi.[4] Per buona sorte, anche al presente sono visibili alcune tracce di queste antiche pitture, sotto la storia della Crocifissione, nella detta cappella di Sant' Antonio. In esse a mala pena si scorgono i segni di cinque archi sorretti da altrettanti pilastri di proporzione assai tozza; qualche testa umana; una che sembra di cavallo; le braccia, il torso e una gamba di una piccola figura, tutta tinta di un solo color bigio; e un'altra figura che pare abbia le ali, colla destra alzata e munita di una specie di bastone o scettro. Nell' arcata di mezzo, un avanzo di una testa più grande, e il vestigio della mano sinistra.[5] Ma noi non dubitiamo di affermare che questi frammenti non sono niente affatto lavoro greco; ma un mostruoso e rozzissimo lavoro a tempra di un qualche ignorantissimo italiano pittore, se così può chiamarsi chi è digiuno finanche d'ogni principio d'arte. E quanto dei greci pittori dice il Vasari in varj luoghi del Proemio delle Vite, meglio si

[1] Fineschi, *Mem. cit.*, pag. 80 e seg. Fuligno Carboni fu vescovo di Fiesole, e fu seppellito in questa stessa cappella di Sant'Antonio nel 1349, come si ritrae dalla iscrizione ch' è nel suo avello, riportata per intiero dal P. Fineschi, e che ora non si vede che per metà.

[2] *Storia della Pittura italiana*, tom. I, pag. 74.

[3] *Mem. cit.*, pag. 18.

[4] *Lettere Senesi*, II, 8. — *Storia pittorica della Italia ec.*, tom. I, *Scuola Fiorentina*, lib. I.

[5] Abbiamo descritto tritamente questi frammenti, perchè essi tra breve non esisteranno più, essendo molto deperiti.

attaglia a caratterizzare quest' informe lavoro, piuttostochè le opere dei veri greci, i quali certamente non erano tanto goffi ed ignoranti quanto egli li volle far credere:[1] e a profferire sì sfavorevole giudizio sopra di loro (sebbene ne'suoi viaggi a Roma, a Ravenna, ed in altre città d'Italia, il Vasari dovesse aver veduto opere greche veramente stimabili per merito artistico) egli fu portato dalla forza del suo prestabilito sistema di gettare a terra tutto quanto innanzi a Cimabue si era fatto; e con mettere in discredito grandissimo i greci pittori esaltar maggiormente il genio del suo Cimabue, dando a credere che sotto la disciplina di sì perversi maestri il genio di lui valesse a tramutar l'arte, e rinnovarla maravigliosamente come fece.

Quando venne al mondo Cimabue, già in molte parti d'Italia era sorta una maniera di pittura, dove il tipo greco incominciava ad esser cacciato fuori da nuove fattezze; le quali grado a grado colla scorta del vero migliorandosi, ben presto dettero alla pittura un aspetto tutto nuovo e un carattere nazionale. In varie parti d'Italia greci artefici e seguaci di essi saranno stati, come vi furono; e specialmente in quelle città dove l'incivilimento arrivò più tardi e si andava svolgendo più lentamente: ma in Toscana, dove la rinnovata civiltà si propagò precoce, e in breve dette splendidi frutti in ogni genere d'arte e di disciplina, la pittura stessa dovette spogliare la vecchia veste più presto, e più presto vestire la nuova.

Dopo di che, toccando di nuovo della educazione artistica di Cimabue, è agevole il farsi persuaso che quanto il Vasari ci racconta, altro non è che una mera invenzione romanzesca, immaginata dal Biografo per dar corpo di storia seguita e provata ad una tradizione volgare, della quale nessuna memoria certa per documenti si trova, e dal Vasari stesso a noi tramandata con tutto quel di più che la sua poe-

[1] « . . . . dipingevano figure mostruose, coprendo solo i primi lineamenti di colore; che più tosto che dipingere tingevano: di quei Greci vecchi e non antichi, dei quali altro non era rimaso che le prime linee in un campo di colore, con un profilo che ricinge per tutto le figure, le quali hanno più del mostro nel lineamento, che effigie di quel che e' si sia. »

tica fantasia vi seppe aggiungere. Sarà pertanto più giusto e di verità più istorica il dire che, nel modo istesso che Siena ebbe pittori anche avanti il suo Guido,[1] così Firenze potesse avere in quel tempo, oltre il suo Andrea Tafi musaicista,[2] pittori e miniatori capaci di potere, con esempj e con buone discipline, rettamente avviare nell'arte della pittura la gioventù fiorentina. E difatti, de' tempi che precessero a Cimabue, si ha memoria di un Rustico, cherico e pittore fiorentino nel 1066;[3] e di una tavola dipinta nel 1191 da un tal Marchisello fiorentino, la quale fino al tempo di Cosimo *Pater Patriæ* stette nell'altar maggiore della chiesa di San Tommaso.[4] Del 1112 è ricordo di un Girolamo di Morello, parimente cherico e pittore.[5] Nel 1224 si trova un maestro Fidanza pittore;[6] e nel 1236 un altro pittore fiorentino, di nome Bartolommeo.[7] E per dare un esempio de' tempi stessi di Cimabue, il Del Migliore riferisce il nome di un « Maso dipintore, figliuolo di Risalito, del popolo di San Michele Bisdomini; il quale visse nel 1260, abile al governo in tempo

1 In Siena, dove non è nè memoria nè tradizione che siano stati greci artefici, abbiamo nella Galleria delle Belle Arti un paliotto, che fu già della Badia della Berardenga, nel quale a caratteri romani è questa iscrizione: ANNO DOMINI MILLESIMO CCXV MENSE NOVEMBRI HEC TABULA FACTA EST. È opera di maniera affatto diversa e più antiquata di quella di maestro Guido.

2 Annotando la Vita di questo musaicista, vedremo le ragioni che fanno credere fiorentino anche quell'Apollonio, maestro al Tafi nel musaico, e dal Vasari detto greco.

3 *Archivio diplomatico di Firenze:* carte di San Pier Maggiore di Pistoia.

4 Del Migliore, *Firenze illustrata*, pag. 486.

5 * Anno 1112. Aprile. — Bernardo di Signoretto vende a Girolamo, cherico e pittore, figliuolo di Morello, la sua parte delle terre in luogo Callebuono e in Materaio, pel prezzo di soldi 30. Fatto nella Pieve di San Pietro a Sillano, nel territorio fiorentino. Rogato Teuzzo notaro. (*Archivio diplomatico di Firenze.—Parte dell'Abazia di Passignano.*) Ragionevolmente questo pittore è da credere fosse fiorentino.

6 « Nel 1224, Diotifeci, priore della chiesa di Santa Maria Maggiore di » Firenze, col consenso del suo Capitolo, vendè una casa posta in campo Corbolini, » per pagare un debito a maestro *Fidanza* pittore; come si ha da una carta del » nostro Archivio capitolare di quell'anno. » (Lami, *Dissertazione relativa ai Pittori e Scultori Italiani che fiorirono dal* 1000 *al* 1300.) L'original testo di questo documento nelle parti più importanti fu pubblicato dal Rumohr nel tomo II delle sue *Ricerche italiane*, in nota, pag. 28.

7 Lami, l. c. « E nel 1236 era in Firenze un pittore chiamato Bartolo» meo, come si ha da una carta del predetto Archivio capitolare. »

che la signoria era ne' Magnati e nelle persone di alto lignaggio, senza la comunità della gente bassa; » e di un tal Ghese di Pietro pittore, che nel 1297 era già morto.[1] Notabilissimo è pure il trovare che nel 1269 si fa menzione della *Via de' Pittori* (palazzo de' Ghibellini *inter dipintores*): per il che, se una delle principali vie della città aveva già preso il nome da loro, ciò sta a provare che Firenze aveva abbondante numero di pittori.[2]

A questi fatti, i quali ci mostrano già formata e stabilita in Firenze una scuola propria, un altro ne abbiamo da aggiungere, che mentre ci fa conoscere un altro pittore fiorentino, e (quel che molto più importa alla storia) un' opera segnata del suo nome e dell' anno, servirà eziandio a formare un più sicuro e intero giudizio intorno al merito di questa scuola. Questo pittore, nato certamente innanzi a Cimabue, e degno pel suo valore di non andar dimenticato, è Coppo di Marcovaldo fiorentino. Costui solamente da alcuni anni in qua era noto per un documento pubblicato dal Ciampi,[3] dal quale si ritrae che nel 1265 dipinse nella cappella di San Iacopo di Pistoia una facciata verso la porta, opera oggi perduta.[4] Ma le ricerche che continuamente andiamo facendo d' opere e di notizie di belle arti, ci hanno fatto scoprire la esistenza di un' altra opera importantissima di questo pittore, condotta fuori di patria. Essa si conserva nella chiesa di Santa Maria dei Servi in Siena; ed è la Madonna così detta *del Bordone*, in una cappella in prima appar-

[1] Il corpo di Madonna Riguardata, *uxor olim Ghesis dipintoris*, nel 1297 fu riposto nella sepoltura di famiglia in Santa Reparata. Del Migliore, *op. cit.*, pag. 417.

[2] Il Del Migliore, *op. cit.*, pag. 414, fa cenno di una serie di pittori da lui messa insieme da Cimabue indietro, fin ne' tempi di Federigo II.

[3] *Notizie della Sagrestia Pistoiese ec.*, pag. 143, Documento XXII; donde è utile a sapere che il padre di M. Coppo era già morto tra il 1265 e 1267, anno a cui si riferisce quel documento.

[4] « Di mano del medesimo Coppo fu pure, secondo il Dondori nella *Pietà di Pistoia*, una Nostra Donna con putto, che stava già in un tabernacolo all' altare maggiore del Duomo, d' onde venne poi tolta all' occasione che quell' altare dovette in altra forma rifabbricarsi, e fu collocata nell' ora soppressa chiesa di San Luca. Al presente non ne resta memoria. » (Ciampi, *Notizie della Sagrestia Pistoiese ec.*, pag. 86.)

tenuta, secondo che si dice, ai Bordoni,[1] poi ai Ronconi, e nel 1617 ai Biringucci, dai quali verso il 1700 passò in monsignor Borgognini vescovo di Montalcino. In questa tavola, col fondo messo a oro, è figurata tutta intera, e della grandezza maggiore del naturale, una Nostra Donna seduta in un molto ornato seggio, tenendo in braccio con aggraziato modo il Divino Infante, che fa l'atto del benedire. Due piccoli Angeli stanno sospesi in aria presso la testa della Vergine e del Bambino. Quest'opera è ben conservata: e sebbene nella movenza degli Angeli, e soprattutto nelle pieghe della veste della Vergine e nella forma e negli ornamenti del trono, tenga assaissimo della maniera bizantina; le teste però, sì pel carattere come per la forma, che è più aggraziata e rotondeggiante, se ne allontanano notabilmente.

Il Faluschi e il Romagnoli, autori delle più moderne Guide di Siena che si hanno a stampa, attribuiscono questa pittura a Diotisalvi Petroni, pittore senese; e perciò sotto questo nome si vede incisa nella tav. VI della *Storia* del prof. Rosini. Ma certi ricordi, sopra il convento e la chiesa de'Servi di Siena,[2] del padre Filippo Buondelmonti, servita, il quale visse nella prima metà del secolo XVII, ci dicono che questa tavola è opera di Coppo di Marcovaldo; e meglio poi, da una Descrizione inedita delle cose più notabili della città di Siena, del 1625, secondo il parere di alcuni fatta da Fabio Chigi, poi papa Alessandro VII, venghiamo a sapere che in questa tavola a quel tempo si leggeva l'anno e il nome del pittore così: MCCLXI. COPPUS DE FLORENTIA ME PINXIT.[3] Sebbene questa iscrizione sia dovuta sparire quando fu variata la forma della tavola e rifatta la cornice, la quale è evidentemente moderna, tuttavia nessuno vorrà impugnarne la autenticità. Ciò posto, sembra a noi di poter concludere che questa tavola di Coppo di Marcovaldo sia uno

[1] Essendoci sconosciuto che in Siena sia stata in antico una famiglia di questo nome, propendiamo a credere che piuttosto questa Madonna fosse così detta da qualche bordone appeso presso di lei, in segno di voto o di grazia ricevuta.

[2] Manoscritto nella Biblioteca Comunale di Siena.

[3] *Descrizione delle cose più notabili di Siena*, ms. originale nella Biblioteca Chigiana di Roma, e in copia nella Comunale di Siena.

de' più evidenti e forti argomenti in favore della indipendenza della scuola fiorentina al tempo di Cimabue.

Per quali cagioni, adunque, tra i pittori che a quella stagione produsse la scuola fiorentina, il solo Cimabue levò alto grido di sè, non tanto tra i coetanei,[1] quanto ancora tra quelli che in patria lo precedettero in questo esercizio? Tale eccellenza su tutti gli altri, è chiaro che da queste cagioni derivò: primo, dall'avere egli avuto in dono dal cielo un ingegno più felicemente disposto d'ogni altro, col quale potè produrre opere migliori, e più potentemente aiutare, quasi sul principio, l'affrancamento che nella pittura si andava operando; poi, dall'essere stato il maestro di Giotto, per il che il nome dell'uno non fu più disgiunto da quello dell'altro; e finalmente, dalla fortuna che il suo nome fosse tramandato ai posteri nei noti versi del divino Poeta, quando disse:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo ec.

[1] A provare che egli vinse i suoi contemporanei, recheremo l'esempio di una tavola d'ignoto pittore, il quale operò nei medesimi tempi di Cimabue, anzi gli sopravvisse, e fu più di lui seguace della greca maniera, ma non al pari di lui distinto. Questa importante tavola, da noi con piacere veduta in questi giorni, è appena accennata dall'ultima *Guida di Firenze*, del 1841, e da nessuno dei patrj scrittori considerata. Essa si trova nella sagrestia della chiesa di San Simone, dove fu trasportata da quella, oggi demolita, di San Pier Maggiore, per la quale fu fatta. È una tavola alquanto grande, simile, nella forma e in certi ornati e accessorj dipinti, a quella di Cimabue in Santa Maria Novella. In essa è figurato, in fondo d'oro, e più grande del naturale, un San Pietro maestosamente seduto in cattedra, con chiavi e un libro nella sinistra, e colla destra benedicente, e ai lati due Angeli in piedi. A piè della tavola abbiamo letto, non senza fatica perchè mezzo spenta, questa scritta a lettere d'oro, da nessun altro conosciuta: ISTAM. TABULAM. FECIT. FIERI. SOTIETAS. BEATI. PETRI. APOSTOLI. DE. MENSE. IUNII. SUB. ANNIS. DOMINI. M. CCC. VIII.

ARNOLFO DI LAPO.

ARNOLFO DI LAPO,

ARCHITETTO FIORENTINO.

[Nato nel 1232; — morto nel 1310.]

Essendosi ragionato nel Proemio delle Vite d'alcune fabbriche di maniera vecchia non antica,[1] e taciuto, per non sapergli, i nomi degli architetti che le fecero fare; farò menzione, nel proemio di questa Vita d'Arnolfo, d'alcuni altri edifizj fatti ne' tempi suoi o poco innanzi, dei quali non si sa similmente chi furono i maestri; e poi di quelli che furono fatti nei medesimi tempi, dei quali si sa chi furono gli architettori, o per riconoscersi benissimo la maniera d'essi edifizj, o per averne notizia avuto, mediante gli scritti e memorie lasciate da loro nelle opere fatte. Nè sarà ciò fuor di proposito, perchè, sebbene non sono nè di bella nè di buona maniera, ma solamente grandissimi e magnifici, sono degni nondimeno di qualche considerazione. Furono fatti, dunque, al tempo di Lapo e d'Arnolfo suo figliuolo[2] molti edifizj d'importanza in Italia e fuori, dei quali non ho potuto trovare io gli architettori: come sono la Badía di Monreale in Sicilia,[3] il Piscopio di Napoli,[4] la Certosa di Pa-

[1] Savia distinzione fatta da lui anche sulla fine del Proemio delle Vite, ove spiega ciò che intende per vecchio e ciò che intende per antico.

[2] Arnolfo, come si mostrerà più sotto, non fu figliuolo d'un Lapo.

[3] Fondata verso il 1177, probabilmente da un principe francese d'origine normanna; onde si annovera fra i monumenti di quell'architettura che qui dicesi gotica, altrove normanna o francese; e potrebb' anche, per certa imitazione che vi si scorge dell'arabico, annoverarsi fra i monumenti d'altro nome. Molte ricerche fece indarno per discoprirne l'architetto o gli architetti chi ne diede in Palermo una descrizione sul principio del secolo scorso. Il D'Agincourt stimò opera perduta il far ricerche ulteriori.

[4] * Vedi la nota 5, pag. 266 nella vita di Niccola e Giovanni, Pisani.

via,[1] il Duomo di Milano,[2] San Pietro[3] e San Petronio di Bologna,[4] ed altri molti che per tutta Italia, fatti con incredibile spesa, si veggiono: i quali tutti edifizj avendo io veduti e considerati, e così molte sculture di que' tempi, e particolarmente in Ravenna, e non avendo trovato mai non che alcuna memoria dei maestri, ma nè anche molte volte in che millesimo fussero fatte, non posso se non maravigliarmi della goffezza e poco desiderio di gloria degli uomini di quell' età. Ma tornando al nostro proposito, dopo le fabbriche dette di sopra, cominciarono pure a nascere alcuni di spirito più elevato, i quali, se non trovarono, cercarono almeno di trovar qualche cosa di buono. Il primo fu Buono,[5] del quale non so nè la patria nè il cognome, perchè egli stesso, facendo memoria

[1] Fatta erigere sulla fine del secolo decimoquarto da Gio. Galeazzo Visconti, primo duca di Milano; poi adornata sul declinar del seguente degli stupendi lavori che veggonsi nella sua facciata specialmente, e che fanno di essa una delle meraviglie d' Italia. I nomi di quelli che si segnalarono in questi lavori si son raccolti alla meglio da' registri della Certosa medesima, e posson leggersi nelle descrizioni che abbiamo di essa, nella storia del Cicognara e altrove. Il nome dell' architetto o degli architetti non s' è ancor discoperto.

[2] * Sebbene una iscrizione incastrata dietro il coro della cattedrale milanese, dica che essa fu fondata nel 1386, tuttavia un decreto dei deputati alla fabbrica, dei 16 ottobre 1387, afferma che da molto tempo era già cominciata. Architetti italiani e tedeschi ebbero mano alla fabbrica; ma sbaglierebbe chi, col Cicognara, credesse di veder somiglianza tra questa colla cattedrale di Strasburgo. Del rimanente, l' interno di questo Duomo è tenuto da tutti come uno dei più magnifici delle cattedrali archiacute, e forse a tutti superiore; e quella specie di capitelli de' piedritti sono cosa singolarissima, e che non trovasi in nessun altro edifizio gotico. Questa insigne cattedrale, fondata da Giovanni Galeazzo, fu compita sotto Napoleone.

[3] Metropolitana in Bologna, eretta non si sa ancora per opera di chi, nel secolo decimo, e probabilmente al principio; poi rinnovata nel decimottavo sotto Benedetto XIV.

[4] * Da un documento stampato a pag. 92 della *Serie Terza delle Memorie di Belle Arti*, pubblicate per cura di messer Gualandi, si ritrae che, li 8 d'aprile dell' anno 1392, fu deputato a capo maestro della Basilica di San Petronio (della quale fu posta la prima pietra nel 1390) Antonio Vincenzi, architetto bolognese; uomo celebre in allora, il quale fu dei riformatori, e nel 1396 degli ambasciatori alla Repubblica Veneziana. Gli fu dato però a compagno in quella fabbrica il Padre Andrea Manfredi, generale dell' Ordine dei Servi di Maria; valente architetto esso pure, di cui si vedono fabbriche in Bologna ed altrove. Questo decreto che al Vincenzi dà socio il Manfredi, è riportato per intiero dal Cicognara, *Storia della Scultura*, vol. II, lib. II, cap. 7, pag. 235 dell' edizione in-8.

[5] Il Vasari, come vedremo, confonde qui più artefici di diverse età e di diverso nome.

di sè in alcuna delle sue opere, non pose altro che semplicemente il nome.[1] Costui, il quale fu scultore ed architetto, fece primieramente in Ravenna molti palazzi e chiese ed alcune sculture, negli anni di nostra salute 1152: per le quali cose venuto in cognizione, fu chiamato a Napoli, dove fondò (sebbene furono finiti da altri, come si dirà) Castel Capoano e Castel dell' Uovo;[2] e dopo, al tempo di Domenico Morosini doge di Venezia, fondò il campanile di San Marco con molta considerazione e giudizio,[3] avendo così bene fatto palificare e fondare la platea di quella torre, ch' ella non ha mai mosso un pelo, come aver fatto molti edifizj fabbricati in quella città innanzi a lui si è veduto e si vede. E da lui forse appararono i Veneziani a fondare, nella maniera che oggi fanno, i bellissimi e ricchissimi edifizj che ogni giorno si fanno magnificamente in quella nobilissima città. Bene è vero che non ha questa torre altro di buono in sè, nè maniera nè ornamento, nè insomma cosa alcuna che sia molto lodevole. Fu finita sotto Anastasio IV e Adriano IV pontefici, l'anno 1154. Fu similmente architettura di Buono la chiesa di Sant'An-

1 *In Pisa fu certo a lavorare (se non vuol dirsi Pisano) un tal Buonamico, del quale in Campo Santo è un architrave con rozzissime sculture, dov' è rappresentato, dentro una mandorla ch' è nel mezzo, il Redentore benedicente, e ai lati i quattro Evangelisti, con sopra il re David seduto, che suona il salterio. In basso è scritto: † OPVS QVOD VIDETIS BONVSAMICVS MAGISTER FECIT. Di questo infelice lavoro fa menzione il Da Morrona (*Pisa antica e moderna, per servire di guida ec.* Pisa 1821, pag. 55). Ma chi crederebbe che di questo Buonamico s' incontrasse il nome in un' altra iscrizione fin qui ignota, e da noi scoperta, l' anno 1841, nella pieve di Mensano, terra vicino a Casole nel Senese? In fatti, in una lastra di fino marmo, posta ora nel fianco dell' altar maggiore *a cornu evangelii*, con grandi e singolari lettere è scritto: † AGLA. OPVS QVOD VIDETIS BONVSAMICVS MAGISTER FECIT PRO EO ORETIS. Sebbene il carattere delle sculture simboliche che adornano i capitelli delle colonne di travertino che sostengono la navata di mezzo di questa importante chiesa, sia somigliantissimo a quello dell' architrave sopra descritto, in guisa che si potrebbe anche credere che Buonamico fosse l'architetto di questa pieve; tuttavia la iscrizione pare che alluda piuttosto a qualche altro lavoro di scultura, fatto per questa chiesa, ed oggi disperso.

2 * Vedi la nota 4, pag. 261, nella Vita di Niccola e Giovanni, Pisani.

3 Quegli di cui qui parla il Vasari, e che non fondò, per vero dire, ma condusse innanzi il campanile di San Marco, opera di mirabile ardimento e solidità, fu, siccome scrive il Cicognara, un Bartolommeo Buono bergamasco, autore delle vecchie Procuratie, e d' altri begli edifizj del secolo XVI che sono in Venezia. Vedi anche Cicogna, *Iscrizioni Veneziane*.

drea di Pistoia: è sua scultura un architrave di marmo che è sopra la porta, pieno di figure fatte alla maniera de' Goti; nel quale architrave è il suo nome intagliato, ed in che tempo fu da lui fatta quell'opera, che fu l'anno 1166.[1] Chiamato poi a Firenze, diede il disegno di ringrandire, come si fece, la chiesa di Santa Maria Maggiore, la quale era allora fuor della città,[2] ed avuta in venerazione, per averla sagrata papa Pelagio molti anni innanzi; e per esser, quanto alla grandezza e maniera, assai ragionevole corpo di chiesa.[3]

Condotto poi Buono dagli Aretini nella loro città, fece l'abitazione vecchia dei Signori d'Arezzo; cioè un palazzo della maniera de' Goti,[4] ed appresso a quello una torre per la campana: il quale edifizio, che di quella maniera era ragionevole, fu gettato in terra per essere dirimpetto ed assai vicino alla fortezza di quella città l'anno 1533. Pigliando poi l'arte alquanto di miglioramento per l'opere d'un Guglielmo di nazione (credo io) Tedesco,[5] furono

[1] La chiesa di Sant'Andrea, come osserva il Ciampi nella *Sagrestia de' Belli Arredi*, è forse del secolo VIII. Si crede, egli dice, che la sua facciata, qual oggi la vediamo, sia opera d'un Gruamonte, chi dice Pisano, chi dice Ravennate, o d'altro artefice che lavorava con lui. Suo è certamente l'architrave con bassi rilievi rappresentanti l'adorazione dei Magi, come attesta l'iscrizione (ove pur si nomina come compagno dell'opera un Adeodato suo fratello, ov' egli è detto per encomio *magister bonus*, onde l'equivoco del Vasari). — * La iscrizione, già esibita dal Ciampi e dal Tolomei, è questa: *Fecit hoc opus Gruamons magister bon* (nus) *et Adōd.* (Adeodatus) *frater eius. Tunc erant operarii Villanus et Pathus filius Tignosi.* A. D. MCLXVI. L'architetto Bono lavorò in più fabbriche di Pistoia fra il 1260 e il 1270, vale a dire un secolo dopo di lui.

[2] Di questa chiesa, di cui ancor rimangono le mura maestre e la volta, fu probabilmente ringranditore un Buono fiorentino, che lavorò nel secolo decimoterzo alla cappella di San Iacopo e in varie chiese di Pistoia, siccome risulta dagli archivj dell'Opera di San Iacopo detto, e da altre memorie Di che vedi la *Sagrestia*, già citata, del Ciampi, e i *Monumenti Pistoiesi* illustrati dal Tolomei.

[3] * Fu consacrata da Pelagio I il dì 15 d'aprile del 556, secondo la iscrizione che riporta il Del Migliore, pag. 425; la quale oggi non si vede più.

[4] * Il Palazzo de' Signori, di cui esiste tuttora in Arezzo un avanzo fra il Duomo e la fortezza, fu (come leggesi negli *Annali Aretini* inseriti dal Muratori nel tom. XXIV degli *Script. Rer. Ital.*, e nel *Catalogo* de' Potestà d'Arezzo) edificato nel 1232. Però non può essere architettato da questo Bono, che il Vasari stesso più sopra ha detto che operava nel secolo XII.

[5] * Questo Guglielmo, che il Vasari dubitativamente dice tedesco, dal Dempstero è chiamato d'Inspruck; ma le ricerche istituite in Inspruck non hanno por-

fatti alcuni edifizj di grandissima spesa e d'un poco migliore maniera; perchè questo Guglielmo, secondo che si dice, l'anno 1174, insieme con Bonanno scultore, fondò in Pisa il campanile del Duomo, dove sono alcune parole intagliate che dicono: A. D. MCLXXIIII. CAMPANILE HOC FVIT FVNDATVM MENSE AVGVSTI. Ma, non avendo questi due architetti molta pratica di fondare in Pisa, e perciò non palificando la platea come dovevano, prima che fussero al mezzo di quella fabbrica, ella inchinò da un lato e piegò in sul più debole; di maniera che il detto campanile pende sei braccia e mezzo fuor del diritto suo, secondo che da quella banda calò il fondamento: e sebbene ciò nel disotto è poco, e all'altezza si dimostra assai, con far star altrui maravigliato, come possa essere che non sia rovinato e non abbia gettato peli; la ragione è, perchè questo edifizio è tondo fuori e dentro, e fatto a guisa d'un pozzo voto, e collegato di maniera con le pietre che è quasi impossibile che rovini; e massimamente aiutato dai fondamenti, che hanno fuor della terra un getto di tre braccia, fatto, come si vede, dopo la calata del campanile per sostentamento di quello.[1] Credo bene che non sarebbe oggi, se fusse stato quadro, in piedi; perciocchè i cantoni delle quadrature l'avrebbono, come spesso si vede avvenire, di maniera spinto in fuori, che sarebbe ro-

tato a farci sapere di questo architetto più in là di quel che ci dicono gli scrittori Italiani (vedi Torri, *Cenno storico analitico ec. sul campanile pisano.* Pisa 1838).

[1] *Questo *getto*, che il Vasari dice fatto dopo la calata del campanile per sostentamento suo, fu aggiunto nel 1537 circa, come il Da Morrona ricavò dai libri dell' Opera. E nella occasione di alcuni scavi fatti nel 1838 per sgombrare il muro, la balaustrata ed il terreno che circondava la pisana torre pendente, si è veduto che questa mole sta in piedi senza l'aiuto di quel rinfianco; e che la esterna sua inclinazione è di braccia 7 e 2/3. Nessun' opera poi diè luogo a più curiosi discorsi come questa. Molte quistioni si sono agitate intorno alla vera cagione della pendenza di questo campanile; assegnandole alcuni ad un accidentale avvallamento del suolo, avvenuto quando era stato sin circa alla metà costruito; altri sostenendo doversi attribuire al bizzarro e ardito pensiero degli architetti, che vollero dare ad esso questa singolare postura. E l'esame di tutto ciò che di più importante si è scritto intorno a tale quistione, può vedersi nell' opuscolo del sig. A. Torri sopra citato, nel quale l'autore prende a combattere, non senza forti e buone ragioni, coloro che furono della prima sentenza. Noteremo in ultimo che il Vasari, nella Vita di Andrea Pisano, dice che la fine di questo campanile, cioè quella parte dove sono le campane, fu posta da Tommaso Pisano, architetto e scultore.

vinato. E se la Carisenda,[1] torre in Bologna, è quadra, pende e non rovina,[2] ciò avviene perchè ella è sottile e non pende tanto, non aggravata da tanto peso, a un gran pezzo, quanto questo campanile: il quale è lodato, non perchè abbia in sè disegno o bella maniera, ma solamente per la sua stravaganza, non parendo a chi lo vede che egli possa in niuna guisa sostenersi. Ed il sopraddetto Bonanno, mentre si faceva il detto campanile, fece, l'anno 1180, la porta reale di bronzo del detto Duomo di Pisa, nella quale si veggiono queste lettere: *Ego Bonannus Pis. mea arte hanc portam uno anno perfeci tempore Benedicti operarii.*[3] Nelle muraglie, poi, che in Roma furono fatte di spoglie antiche a San Giovanni Laterano sotto Lucio III ed Urbano III[4] pontefici, quando da esso Urbano fu coronato Federigo imperatore, si vede che l'arte andava seguitando di migliorare; perchè certi tempietti e cappelline, fatti, come s'è detto, di spoglie, hanno assai

[1] O Garisenda, dalla famiglia Garisendi, che la fece fabbricare, dicesi, nel 1110. Chiamasi anche Torre mozza.

[2] Anche la sua pendenza fu attribuita da taluni a capriccio dell'architetto. Fu mostrato ad evidenza dal Bianconi e da altri, com'era un effetto del terreno cedevole.

[3] *Questa porta perì nell'incendio del 1596. Il Da Morrona riferì due volte per intero la iscrizione che il Vasari dà solo per metà. Notisi ancora che, sei anni dopo, lo stesso Bonanno fece la porta della chiesa di Santa Maria Nuova di Monreale, tuttora esistente; dove scrisse il nome suo, e l'anno in questa maniera: ANNO DNI MCLXXXVI INDETIONE III BONANVS CIVIS PISANVS ME FECIT. Reca maraviglia il silenzio, non solamente del D'Agincourt e del Cicognara su quest'opera, ma benanchè quello degli scrittori Pisani di Belle Arti; tanto più che il Lanzi, in una nota al libro I della sua *Storia*, ne aveva fatto menzione. Una bella illustrazione di questa ricchissima porta può vedersi nell'opera di Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serra di Falco, stampata in Palermo nel 1838 in-fol. mas. con tav., intitolata: *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne, ragionamenti tre*; nella quale la bontà e copia della erudizione ben corrisponde alla splendidezza e magnificenza della stampa. E lode sia al prof. Rosini, che alla difficoltà ch'altri può avere di poter consultare la costosa opera del Pietrasanta, ha in parte riparato col riportare nel tomo I della sua *Storia della Pitt. Ital.* i disegni di due storie, e la surriferita iscrizione di quest'opera di Bonanno. — Due frammenti di antica lapida scritta, trovati recentemente nello sgombrare il terrapieno che era alla base del campanile pisano, furono ragionevolmente creduti un avanzo del sepolcro dell'architetto Bonanno, essendovi visibilmente scolpito il suo nome. Essi furono pubblicati dal dott. Alessandro Torri, con illustrazione, nel tomo XXXVI, n° 97, anno 1838, del *Nuovo Giornale de' Letterati di Pisa.*

[4] Lucio fu creato papa del 1181, e Urbano del 1185.

ragionevole disegno ed alcune cose in sè degne di considerazione: e fra l'altre questa, che le volte furono fatte, per non caricare le spalle di quegli edifizj, di cannoni piccioli, e con certi partimenti di stucchi, secondo quei tempi, assai lodevoli; e nelle cornici ed altri membri si vede che gli artefici si andavano aiutando per trovare il buono.[1] Fece poi fare Innocenzio III in sul monte Vaticano due palazzi, per quel che si è potuto vedere, di assai buona maniera: ma perchè da altri papi furono rovinati, e particolarmente da Niccola V, che disfece e rifece la maggior parte del palazzo, non ne dirò altro, se non che si vede una parte d'essi nel torrione tondo, e parte nella sagrestia vecchia di San Pietro.[2] Questo Innocenzio III, il quale sedette anni diciannove e si dilettò molto di fabbricare, fece in Roma molti edifizj; e particolarmente, col disegno di Marchionne Aretino, architetto e scultore, la torre de' Conti,[3] così nominata dal cognome di lui, che era di quella famiglia. Il medesimo Marchionne finì, l'anno che Innocenzio III morì, la fabbrica della pieve d'Arezzo, e similmente il campanile; facendo di scultura nella facciata di detta chiesa tre ordini di colonne, l'una sopra l'altra molto variatamente, non solo nella foggia de' capitelli e delle base, ma ancora nei fusi delle colonne; essendo fra sè alcune grosse, alcune sottili, altre a due a due, altre a quattro a quattro legate insieme. Parimente, alcune sono avvolte a guisa di vite, ed alcune fatte diventar figure che reggono con diversi intagli. Vi fece ancora molti animali di diverse sorti, che reggono i pesi, col mezzo della schiena, di queste colonne; e tutti con le più strane e stravaganti invenzioni che si possino immaginare; e non pur fuori del buono Ordine antico, ma quasi fuor d'ogni giusta e ragionevole proporzione. Ma con tutto ciò, chi va bene con-

[1] L'abbondanza degli antichi monumenti serbò in Roma più che altrove certo gusto dell'arti, che doveva aiutarle ad uscire dalla barbarie.

[2] *Il torrione tondo rimane dietro al forno di Palazzo, nelle mura degli orti pontificj. Circa alla sagrestia di San Pietro, qualche antiquario ha creduto che fosse un tempio più antico assai del secolo XI; ma la struttura di essa mostra la verità di quanto dice il Vasari. Così notava il Bottari.

[3] Vedi intorno ad essa una dissertazione epistolare del Valesi al barone di Stosch, e altri scritti posteriori.

siderando il tutto, vede che egli andò sforzandosi di far bene, e pensò per avventura averlo trovato in quel modo di fare e in quella capricciosa varietà. Fece il medesimo di scultura, nell'arco che è sopra la porta di detta chiesa, di maniera barbara, un Dio Padre, con certi Angeli di mezzo rilievo assai grandi; e nell'arco intagliò i dodici mesi, ponendovi sotto il nome suo in lettere tonde come si costumava, ed il millesimo, cioè l'anno 1216.[1] Dicesi che Marchionne fece in Roma, per il medesimo papa Innocenzio III, in Borgo Vecchio, l'edifizio antico dello spedale e chiesa di Santo Spirito in Sassia, dove si vede ancora qualche cosa del vecchio; ed a' giorni nostri era in piedi la chiesa antica, quando fu rifatta alla moderna, con maggiore ornamento e disegno, da papa Paolo III di casa Farnese.

E in Santa Maria Maggiore, pur di Roma, fece la cappella di marmo,[2] dove è il presepio di Gesù Cristo. In essa fu ritratto da lui papa Onorio III di naturale: del quale anco fece la sepoltura, con ornamenti alquanto migliori, ed assai diversi dalla maniera che allora si usava per tutta Italia comunemente.[3] Fece anco Marchionne, in que' medesimi tempi, la

[1] Ciò fece credere al Vasari, che Marchionne fosse l'architetto e lo scultore di tutta la facciata e del campanile. Ma e il campanile e la facciata e buona parte della chiesa sono opere del 1300 (vedi gli *Annali Aretini*, la *Descrizione d'Arezzo* del Rondinelli, ec.); vale a dire molto posteriori a quell'artefice. —*E difatti, la iscrizione non qualifica Marchionne se non come autore delle sculture. Avendo ottenuto dalla cortesia del sig. Ranieri Bartolini scultore, un calco fedele di essa, crediamo utile qui riferirla, perchè (a quanto sappiasi) da nessuno pubblicata: ANNI D. M. CC. XVI. MS. (*mense*) MADII. MARCHIŌ SCVLPSIT PHRMATHS (*presbiter Matheus?*) MVNERA FVLSIT. ITPE (*in tempore*) ARCHIPBI. Z. (*Archipresbiteri Zanobii?*)

[2] Rifatta poi da Sisto V. *

[3] *Nella edizione Giuntina, il passo che sotto riportiamo precede l'*Indice delle cose notabili* del primo volume, dove il Vasari lo pose per aggiunta alla Vita d'Arnolfo, richiamandolo a questo luogo di detta Vita:

« Cominciò il detto Arnolfo in Santa Maria Maggiore di Roma la sepoltura » di papa Onorio III di casa Savella, la quale lasciò imperfetta, con il ritratto di » detto papa, il quale con il suo disegno fu posto poi nella cappella maggiore di » musaico in San Paolo di Roma, con il ritratto di Giovanni Gaetano abate di » quel monasterio.

» E la cappella di marmo, dove è il presepio di Gesù Cristo, fu dell'ultime » sculture di marmo che facesse mai Arnolfo, che la fece ad istanza di Pandolfo » Ipotecorvo l'anno dodici, come ne fa fede un epitaffio che è nella facciata al-

porta del fianco di San Pietro di Bologna, che veramente fu opera in que' tempi di grandissima fattura, per i molti intagli che in essa si veggono; come leoni tondi[1] che sostengono colonne, ed uomini a uso di facchini, ed altri animali che reggono pesi; e nell'arco di sopra, fece di tondo rilievo i dodici mesi con varie fantasie, e ad ogni mese il suo segno celeste: la quale opera dovette in que' tempi essere tenuta maravigliosa.

Nei medesimi tempi, essendo cominciata la religione de' Frati Minori di San Francesco, la quale fu dal detto Innocenzio III pontefice confermata l'anno 1206;[2] crebbe di maniera, non solo in Italia ma in tutte l'altre parti del mondo, così la divozione come il numero de' Frati, che non fu quasi alcuna città di conto, che non edificasse loro chiese e conventi di grandissima spesa, e ciascuna secondo il poter suo. Laonde, avendo Frate Elia, due anni innanzi la morte di San Francesco, edificato, mentr'esso Santo, come generale, era fuori a predicare ed egli guardiano in Ascesi, una chiesa col titolo di Nostra Donna; morto che fu San Francesco, concorrendo tutta la cristianità a visitare il corpo di San Francesco, che in morte ed in vita era stato conosciuto tanto

» lato detta cappella; e parimente la cappella e sepolcro di papa Bonifazio VIII » in San Pietro di Roma, dove è scolpito il medesimo nome d'Arnolfo che la » lavorò. »

È da notare che il Vasari con questo passo non solo volle fare un'aggiunta alle notizie di Arnolfo, che seguono; ma volle anche ricredersi dal suo detto circa all'autore della sepoltura di papa Onorio III, da lui qui attribuita a Marchionne Aretino. Se non che il Cicognara, per quante ricerche e diligenze facesse, nessuna iscrizione potè trovare nel sepolcro di Bonifazio VIII; nel quale egli dice, anzichè lo stile della scuola pisana, di cui Arnolfo era allievo, apparisce quello dei Cosmati. Il Cicognara però lesse il nome di Arnolfo in un tabernacolo nella Basilica di San Paolo fuori di Roma; dov'era scolpita questa iscrizione: *Hoc opus fecit Arnolfus cum suo socio Petro, anno milleno centum bis et octuageno quinto etc.* (Vedi *Storia della Scultura,* tom. III); e prima di lui il D'Agincourt, il quale ne dette un intaglio nella tav. XXIII della *Scultura.*

[1] *Questa porta scolpita da Marchionne or non si vede più; e i due leoni ora portano le pile dell'acqua santa, laterali alla porta maggiore. Delle due colonne sostenute una volta da essi leoni, una sola si vede nel giardino dell'arcivescovo, con sopra un busto di marmo. Delle altre sculture non se ne ha più memoria.

[2] *La regola fu confermata oralmente da papa Innocenzo III, ma formalmente, ossia per bolla pontificia, soltanto nel 1216 da Onorio III.

amico di Dio, e facendo ogni uomo al santo luogo limosina secondo il poter suo, fu ordinato che la detta chiesa cominciata da Frate Elia si facesse molto maggiore e più magnifica.[1] Ma essendo carestia di buoni architettori, ed avendo l'opera che si aveva da fare bisogno d'uno eccellente, avendosi a edificar sopra un colle altissimo, alle radici del quale cammina un torrente chiamato Tescio; fu condotto in Ascesi, dopo molta considerazione, come migliore di quanti allora si ritrovavano, un maestro Iacopo Tedesco:[2] il quale, considerato il sito ed intesa la volontà de' Padri, i quali fecero perciò in Ascesi un capitolo generale, disegnò un corpo di chiesa e convento bellissimo, facendo nel modello tre Ordini, uno da farsi sotto terra, e gli altri per due chiese; una delle quali sul primo piano servisse per piazza, con un portico intorno assai grande; l'altra per chiesa; e che dalla prima si salisse alla seconda per un ordine comodissimo di scale, le quali girassono intorno alla cappella maggiore, inginocchiandosi in due pezzi, per condurre più agiatamente alla seconda chiesa; alla quale diede forma d'un T, facendola cinque volte lunga quanto ell'è larga, e dividendo l'un vano dall'altro con pilastri grandi di pietra; sopra i quali poi girò archi gagliardissimi, e fra l'uno e l'altro le volte in crociera. Con sì fatto, dunque, modello si fece questa veramente grandissima fabbrica, e si seguitò in tutte le parti, eccetto che nelle spalle di sopra, che avevano a mettere in mezzo la tribuna e cappella maggiore, e fare le volte a crociere; perchè non le fecero come si è detto, ma in mezzo tondo a botte, perchè fussero più forti. Misero poi dinanzi alla cappella maggiore della chiesa di sotto l'altare, e sotto quello, quando fu finito, collocarono con solennissima traslazione il corpo di San Francesco. E mentre la propria sepoltura che serba il corpo del glorioso Santo è nella prima, cioè nella più bassa chiesa, dove non va mai nessuno e che ha le porte murate; intorno al detto altare sono grate di ferro grandissime, con ricchi ornamenti

[1] Ciò fu, per le memorie che se ne hanno, nel 1228.

[2] Quel che qui dice il Vasari di questo Iacopo, e il credersi ch'ei fosse stato condotto in Italia da Federigo II, favorisce, dice il Cicognara, l'opinion di coloro, i quali sostengono che quell'architettura in cui è fatto uso del sesto

di marmo e di musaico, che laggiù riguardano.[1] È accompagnata questa muraglia dall'uno dei lati da due sagrestie e da un campanile altissimo, cioè cinque volte alto quanto egli è largo. Aveva sopra una piramide altissima a otto facce, ma fu levata perchè minacciava rovina. La quale opera tutta fu condotta a fine, nello spazio di quattro anni e non più, dall'ingegno di maestro Iacopo Tedesco e dalla sollecitudine di Frate Elia: dopo la morte del quale, perchè tanta macchina per alcun tempo mai non rovinasse, furono fatti intorno alla chiesa di sotto dodici gagliardissimi torrioni, ed in ciascun d'essi una scala a chiocciola che saglie da terra insino in cima. E col tempo, poi, vi sono state fatte molte cappelle e altri ricchissimi ornamenti; dei quali non fa bisogno altro raccontare, essendo questo intorno a ciò per ora abbastanza; e massimamente potendo ognuno vedere quanto a questo principio di maestro Iacopo abbiano aggiunto utilità, ornamento e bellezza molti sommi pontefici, cardinali, principi, ed altri gran personaggi di tutta Europa.

Ora, per tornare a maestro Iacopo, egli mediante questa opera si acquistò tanta fama per tutta Italia, che fu da

acuto, e di cui la chiesa d'Assisi è fra noi uno de' monumenti più celebri e più antichi, ci venga originariamente dalla Germania. Se non che, di quest'architettura si hanno monumenti assai più antichi; p. e. la Badía di Subiaco, la quale è del nono secolo. Che se potesse provarsi che la chiesa già detta sia, come piace all'autore delle *Lettere Sanesi* (tom. I, pag. 185) opera di Niccola Pisano (il che, nelle note alla Vita di quest'artefice, vedremo che non si può), sarebbe invece corroborata l'opinione di quelli che vogliono tale architettura d'origine italiana. È da notarsi intanto, che Iacopo stesso fu italiano, della Valtellina forse o de' Laghi; i cui artefici per lungo tempo, siccome pur dice il Cicognara, furono nel resto d'Italia, ove andavano operando, chiamati tedeschi. E poichè la fabbrica della chiesa d'Assisi fu data a fare per concorso; s'ei veramente, come attesta anche una cronaca latina di questa chiesa, ne fu l'architetto, convien dire che fosse valentissimo. In quella cronaca gli è dato per aiuto o per secondo architetto un Fra Filippo di Campello.—* Questi fu artefice valente, il quale architettò eziandio la fabbrica dell'antica chiesa di Santa Chiara d'Assisi.

[1] * Il racconto di questa chiesa *invisibile*, creduto ciecamente da tutti e trasmesso di secolo in secolo fino ai nostri giorni, fu smentito finalmente nel 1818; nel quale anno facendosi diligenti ricerche del corpo di San Francesco, si rinvenne che questa chiesa *invisibile* non era mai esistita; e che il corpo del santo patriarca era stato sepolto in una fossa scavata in parte nel vivo sasso del monte, ricoperta e chiusa con muri fortissimi sotto l'altar maggiore della chiesa inferiore. Vedi *Memorie storiche del ritrovamento delle sacre spoglie di San Francesco d'Assisi*; Assisi 1824, in-8., cap. 15 e 16.

chi governava allora la città di Firenze chiamato, e poi ricevuto quanto più non si può dire volentieri: sebbene, secondo l' uso che hanno i Fiorentini, e più avevano anticamente, d'abbreviare i nomi, non Iacopo ma Lapo[1] lo chiamarono in tutto il tempo di sua vita, perchè abitò sempre con tutta la sua famiglia questa città. E sebbene andò in diversi tempi a fare molti edifizj per Toscana, come fu in Casentino il palazzo di Poppi a quel conte, che aveva avuto per moglie la bella Gualdrada ed in dote il Casentino;[2] agli Aretini il Vescovado,[3] ed il Palazzo Vecchio de' signori di Pietramala;[4] fu nondimeno sempre la sua stanza in Firenze: dove fondate, l'anno 1218, le pile del ponte alla Carraia,[5] che allora si chiamò il Ponte Nuovo, le diede finite in due anni; ed in poco tempo poi fu fatto il rimanente di legname, come allora si costumava. E, l'anno 1221, diede il disegno, e fu cominciata con ordine suo la chiesa di San Salvadore del Vescovado, e quella di San Michele a Piazza Padella;[6] dove

[1] Qui cominciano tali favole intorno a lui, che hanno persin fatto dubitare della sua esistenza.

[2] *Da due documenti, l'uno del 1180, l'altro del 1190, citati dal sig. Repetti, nel suo *Dizionario*, all'articolo *Poppi*, si ritrae che la contessa Gualdrada fu moglie di un conte Guido palatino di Toscana, che debb'essere il conte Guido Guerra V. Ma l'Ammirato ci dice che, nell'agosto del 1274, il conte Simone (cui fu avo il Guido Guerra suddetto) ottenne dai capitani di Parte Guelfa di poter fabbricare un palazzo con un castello dentro Poppi; a somiglianza del quale Arnolfo disegnò poi il palazzo de' Priori in Firenze. Tal che, se debbesi credere alle parole dello storico fiorentino, il Vasari cadde in errore dicendo che il palazzo di Poppi fu fatto edificare dal marito della bella Gualdrada, vissuto più d'un secolo innanzi ad Arnolfo.

[3] *Il Vescovado, ossia l'odierna cattedrale, già chiesa de' Monaci Cassinensi, fu cominciata a restaurarsi dai fondamenti nel 1218 da questo Iacopo o Lapo; e fu seguitata, dopo non breve interruzione, dall'architetto aretino Margaritone nel 1275. Interrotta di nuovo, fu finalmente terminata, s'ignora da quale architetto, sotto il governo del celebre vescovo Guglielmino degli Ubertini, morto nel 1289. (Vedi Brizi, *Guida d'Arezzo;* Rondinelli, *Relazione d'Arezzo.*)

[4] *La rôcca de' Pietramaleschi, insieme col palazzo, fu buttata a terra dai Fiorentini nel 1384, quando i figliuoli di Pier Saccone si arresero.

[5] * Lepidissima veramente! fondò le pile del ponte alla Carraia nel 1218, egli che venne in Firenze, chiamatovi per la riputazione che si acquistò nella fabbrica della chiesa d'Assisi, cominciata nel 1228.

[6] *Della prima di queste due chiese altro non rimane di antico fuor che parte della facciata; l'altra, oggi detta San Michele degli Antinori, fu rifatta dai fondamenti nel secolo XVII con disegno del Nigetti.

sono alcune sculture della maniera di quei tempi. Poi, dato il disegno di scolare l'acque della città; fatto alzare la piazza di San Giovanni;[1] e fatto, al tempo di messer Rubaconte da Mandella milanese, il ponte che dal medesimo ritiene il nome; e trovato l'utilissimo modo di lastricare le strade, che prima si mattonavano; fece il modello del palagio oggi del podestà,[2] che allora si fabbricò per gli Anziani: e mandato finalmente il modello d'una sepoltura in Sicilia alla Badía di Monreale per Federigo imperatore, e d'ordine di Manfredi, si morì,[3] lasciando Arnolfo suo figliuolo, erede non meno della virtù che delle facoltà paterne.[4] Il quale Arnolfo, dalla cui virtù non manco ebbe miglioramento l'architettura, che da Cimabue la pittura avuto s'avesse, essendo nato l'anno 1232, era, quando il padre morì, di trenta anni ed in grandissimo credito: perciocchè, avendo imparato non solo dal padre tutto quello che sapeva, ma appresso Cimabue dato opera al disegno per servirsene anco nella scultura, era in tanto tenuto il migliore architetto di Toscana, che non pure fondarono i

[1] * Due deliberazioni, del 23 gennaio e 12 aprile 1289, parlano di mattonare la piazza di San Giovanni. (Gaye, *Carteggio inedito ec.*, I, 418, 419.)

[2] * Ora palazzo del Bargello, che ebbe principio nel 1250; fu riattato nel 1292 (Gaye, *Carteggio inedito*, I, 423), ed ebbe ingrandimento nel 1345 sotto la direzione di Agnolo Gaddi, che lo ridusse nel modo che oggi si vede. Vedi Ricordano Malespini, cap. 137; Matteo Villani, lib. XX, cap. 46; e Vasari nella Vita di Agnolo Gaddi.

[3] * Se Lapo morì al tempo di Manfredi re di Sicilia, il quale regnò dal 1258 al 66, è certo che non potè essere autore di molte fabbriche che il Vasari gli attribuisce, perchè esse sono posteriori: come, per esempio, il Vescovado di Arezzo, il Palazzo Vecchio de' Pietramaleschi nella stessa città, ed altre.

[4] * Il Del Migliore (*Fir. illustr.*, pag. 9) e il Manni (*note al Baldinucci*) certificarono quel che il Baldinucci non seppe asseverare circa al padre di Arnolfo, per mezzo di un privilegio concesso dalla repubblica fiorentina all'architetto di Santa Reparata, dove è detto: *Magister Arnolfus de Colle, filius olim Cambii, caput magister laborerii et operis S. Reparate;* il qual documento, ch'è dell'anno 1300, fu pubblicato dal Del Migliore, dal Moreni, e ultimamente dal Gaye nel tomo I del *Carteggio d'Artisti*, pag. 445-46. È indubitato pertanto, che il padre d'Arnolfo fu Cambio e non Lapo, e che la patria sua fu Colle di Val d'Elsa. — Di più, da un altro documento del 1266, spettante all'allogagione del pergamo di Siena a Niccola Pisano, si ritrae che Arnolfo non fu figliuolo di Lapo, ma suo compagno e condiscepolo sotto la disciplina del maestro Niccola, al quale è imposto che.... *secum ducat Senas Arnolfum et Lapum suos discipulos*, a fare quel lavoro. (Vedi *Lettere Senesi*, tom. I, pag. 180.)

Fiorentini col parere suo l'ultimo cerchio delle mura della loro città l'anno 1284, e fecero secondo il disegno di lui, di mattoni e con un semplice tetto di sopra, la loggia ed i pilastri d'Or San Michele dove si vendeva il grano; ma deliberarono, per suo consiglio, il medesimo anno che rovinò il poggio de' Magnoli dalla costa di San Giorgio sopra Santa Lucia nella via de' Bardi, mediante un decreto pubblico, che in detto luogo non si murasse più, nè si facesse alcuno edifizio giammai, attesochè per i relassi delle pietre, che hanno sotto gemiti d'acque, sarebbe sempre pericoloso qualunque edifizio vi si facesse: la qual cosa esser vera si è veduto a' giorni nostri, con rovina di molti edifizj e magnifiche case di gentiluomini. L'anno poi 1285, fondò la loggia e piazza dei Priori; e fece la cappella maggiore, e le due che la mettono in mezzo, della Badía di Firenze; rinnovando la chiesa ed il coro,[1] che prima molto minore aveva fatto fare il conte Ugo fondatore di quella Badía;[2] e facendo per lo cardinale Giovanni degli Orsini, legato del papa in Toscana, il campanile di detta chiesa, che fu secondo l'opere di que' tempi lodato assai, come che non avesse il suo finimento di macigni se non poi l'anno 1330.[3] Dopo ciò fu fondata col suo disegno, l'anno 1294, la chiesa di Santa Croce,[4] dove stanno i Frati Minori; la quale condusse Arnolfo tanto grande nella navata del mezzo e nelle

[1] La chiesa qual or si vede (di croce greca) fu rifabbricata nel 1625.

[2] *La fondazione di questa insigne Badía avvenuta nel 978, si deve alla contessa Willa figliuola di Bonifazio marchese di Toscana, e non al conte Ugo suo figliuolo, come, seguendo il Villani, qui ripete il Vasari. Vedi Puccinelli, *Storia della Badía Fiorentina ec.*

[3] *Racconta Giovanni Villani, che nel 1307 avendo i monaci ricusato di pagare la imposta, chiuse le porte in faccia all'ufficiale esattore, e quindi sonato a stormo; il Comune fece disfare questo campanile presso che alla metà; e poi soggiunge, che nel 1330 *s'alzò e compiè il campanile di Badia; e per noi fu fatto fare a prego e istanza di messer Giovanni degli Orsini di Roma, cardinale e legato in Toscana, e signore della detta Badia, e della sua entrata.* (Lib. VIII, cap. 89; e lib. X, cap. 76.) Il Vasari confonde le cose, dicendo che il campanile fu fatto costruire dal cardinale suddetto, mentre egli non fece altro che richiedere ai Signori che fosse ristaurato. Ed ancora apparisce chiaro, che essendo Legato in Toscana il cardinale Orsini nel 1330, non poteva Arnolfo, morto molti anni avanti, lavorare quel campanile per commissione sua.

[4] *Lo stesso dice il Villani, sebbene la iscrizione ch'è in chiesa, e il decreto della Signoria portino l'anno 1295. (Vedi Moisè, *Santa Croce illustrata.*)

due minori, che con molto giudizio, non potendo fare sotto 'l tetto le volte per lo troppo gran spazio, fece fare archi da pilastro a pilastro, e sopra a quelli i tetti a frontespizio per mandar via l' acque piovane con docce di pietra murata sopra detti archi, dando loro tanto pendío, che fussero sicuri, come sono, i tetti dal pericolo dell' infracidare: la qual cosa, quanto fu nuova ed ingegnosa, tanto fu utile e degna d' essere oggi considerata. Diede poi il disegno dei primi chiostri del convento vecchio di quella chiesa; e poco appresso fece levare d' intorno al tempio di San Giovanni,[1] dalla banda di fuori, tutte l' arche e sepolture che vi erano di marmo e di macigno, e metterne parte dietro al campanile, nella facciata della calonaca, allato alla compagnia di San Zanobi; e rincrostrar poi di marmi neri di Prato tutte le otto facciate di fuori di detto San Giovanni, levandone i macigni che prima erano fra que' marmi antichi.[2] Volendo, in questo mentre, i

[1] *Ciò sappiamo da Giovanni Villani, lib. VIII, cap. 3; il quale dice che nell' anno 1293 « levarsi tutti i monumenti, sepolture e arche di marmo, che erano intorno a San Giovanni. » Queste arche, dice il Lami nelle *Antichità Toscane,* dovettero essere avelli di Gentili, come si vede dalle figure che vi sono scolpite; e di esse essersi serviti poscia i cristiani, come risulta dai coperchi appostivi più modernamente, dove sono scolpite le armi di alcune antiche famiglie fiorentine. Di questi sarcofagi alcuni furono illustrati dal Gori nelle *Inscriptiones Antiquæ*, e sono quelli che al presente si vedono nell' atrio del palazzo Riccardi; oltre un altro di privato possesso de' signori di Montalvo, e che si trova da molto tempo nel loro palazzo di abitazione.

[2] *Il barone di Rumohr dice che il Vasari qui con troppa facilità attribuì ad Arnolfo tutta la parte esteriore di questo tempio. « Arnolfo era, come tutti i suoi contemporanei, un architetto gotico: ora, non è verisimile che egli volesse far risorgere quell' antica architettura già da lungo tempo dismessa, e che per imitarla si astenesse al tutto dalla propria ed allora usitata maniera. Ma questa difficoltà non ha bisogno di ulteriori dichiarazioni, essendo manifesto che il Vasari ha preso tali notizie, senza troppo disaminarle, da Giovanni Villani (lib. VIII, cap. 3). Questo storico fiorentino, quasi coetaneo d' Arnolfo, dice solamente che furono da lui restaurati e coperti di marmo bianco e nero i pilastri di San Giovanni: con che debbonsi intendere i pilastri ad angolo ottuso ne' cantoni dell' ottagono, i quali erano prima di mattoni, e furono poi da Arnolfo rifatti di *gheroni*, ossia di *grossi e triangolari* pezzi di marmo..... Sembra altresì che il Villani riguardasse quella viziosa costruzione come un ingegnoso rimedio adoperato dall' architetto; intanto che egli usa le parole formali *rifece di gheroni ec.* Imperciocchè era pur difficile il congiungere durevolmente negli angoli ottusi de' pilastri le tavole di marmo e piane, con cui tutte le mura si veggono coperte. E forse perciò avevano i primi architetti lasciate quelle parti nude, finchè non venne

Fiorentini murare, in Valdarno di sopra, il castello di San Giovanni, e Castel Franco, per comodo della città e delle vettovaglie, mediante i mercati; ne fece Arnolfo il disegno, l'anno 1295,[1] e soddisfece di maniera così in questa, come aveva fatto nell'altre cose, che fu fatto cittadino fiorentino.

Dopo queste cose, deliberando i Fiorentini, come racconta Giovanni Villani nelle sue Istorie,[2] di fare una chiesa principale nella loro città, e farla tale che, per grandezza e magnificenza, non si potesse desiderare nè maggiore nè più bella dall'industria e potere degli uomini; fece Arnolfo il disegno ed il modello del non mai abbastanza lodato tempio di Santa Maria del Fiore, ordinando che s'incrostasse di fuori tutto di marmi lavorati, con tante cornici, pilastri, colonne, intagli di fogliami, figure ed altre cose, con quante egli oggi si vede condotto, se non interamente, a una gran parte almeno della sua perfezione. E quello che in ciò fu sopra tutte l'altre cose maraviglioso, fu questo, che incorporando, oltre Santa Reparata, altre piccole chiese e case che gli erano intorno, nel fare la pianta (che è bellissima), fece con tanta diligenza e giudizio fare i fondamenti di sì gran fabbrica larghi e profondi, riempiendoli di buona materia, cioè di ghiaia e calcina, e di pietre grosse in fondo (laddove ancora la piazza si chiama: lungo i fondamenti), che eglino hanno benissimo potuto, come oggi si vede, reggere il peso della gran macchina della cupola, che Filippo di ser Brunellesco le voltò sopra.[3] Il principio dei quali fondamenti, e di

ad Arnolfo il pensiero di soprapporvi que' massicci gheroni, mentre ricopriva di tavole di marmo anche il tetto della chiesa. » (Vedi l'*Antologia di Firenze*, tom. I, pag. 467-68.)

[1] * In un ms. in pergamena contenente gli Statuti dell'Oratorio della Madonna delle Grazie in detta terra, codice del 1486, si legge che San Giovanni fu edificato *corrente l'anno* 1298. E in un'antica vita di Francesco Petrarca, dicesi quel castello eretto nel 1300; ma è più ragionevole attenersi a Giovanni Villani, scrittore contemporaneo, che lo dice fabbricato nel 1296 (*Storie Fiorentine*, lib. VIII, cap. 17).

[2] Libro VIII, cap. 7.

[3] Hanno i fondamenti d'Arnolfo retto il peso della cupola, come dice il Vasari, ma non sì che dopo molt'anni non abbian fatto un poco di movimento, e la cupola per tutto il suo lungo una fessura, di cui per altro i più

tanto tempio, fu con molta solennità celebrato: perciocchè, il giorno della natività di Nostra Donna del 1298, fu gettata la prima pietra dal cardinale legato del papa,[1] in presenza non pure di molti vescovi e di tutto il clero, ma del podestà ancora, capitani, priori ed altri magistrati della città, anzi di tutto il popolo di Firenze, chiamandola Santa Maria del Fiore. E perchè si stimò le spese di questa fabbrica dover essere, come poi sono state, grandissime; fu posta una gabella alla camera del Comune di quattro danari per lira di tutto quello che si mettesse a uscita, e due soldi per testa l'anno: senza che il papa ed il legato concedettono grandissime indulgenze a coloro che per ciò le porgessino limosine. Non tacerò ancora, che, oltre ai fondamenti larghissimi e profondi quindici braccia, furono con molta considerazione fatti a ogni angolo dell' otto facce quegli sproni di muraglie; perciocchè essi furono poi quelli che assicurarono l'animo del Brunellesco a porvi sopra molto maggior peso di quello che forse Arnolfo aveva pensato di porvi. Dicesi, che, cominciandosi di marmo le due prime porte de' fianchi di Santa Maria del Fiore, fece Arnolfo intagliare in un fregio alcune foglie di fico, che erano l' arme sua e di maestro Lapo suo padre; e che perciò si può credere che da costui avesse origine la famiglia dei Lapi, oggi nobile in Fiorenza. Altri dicono similmente, che dei discendenti d'Arnolfo discese Filippo di ser Brunellesco: ma lasciando questo, perchè altri credono che i Lapi siano venuti da Figaruolo, castello in su le foci del Po,[2] e tornando al nostro Arnolfo; dico, che per la grandezza di quest'opera, egli merita infinita lode e nome eterno; avendola, massimamente, fatta incrostare di fuori tutta di marmi di più colori, e dentro di pietra forte, e fatte insino le minime cantonate di quella stessa pietra. Ma perchè ogn' uno sappia la grandezza appunto di questa maravigliosa

dotti architetti mai non fecero gran caso. Ma di ciò nelle note alla Vita del Brunellesco.

[1] Pietro Valeriano di Piperno (notava il Bottari), creato cardinale da Bonifazio VIII.

[2] *Provato coi documenti che Arnolfo fu figliuolo di un Cambio e non di un Lapo, cadono a terra tutte le supposizioni di coloro che immaginarono il nostro artista disceso dai Lapi, e Lapi Ficozzi.

fabbrica,[1] dico che dalla porta insino all'ultimo della cappella di San Zanobi, è la lunghezza di braccia dugento sessanta, e larga nelle crociere cento sessantasei, nelle tre navi braccia sessanta sei; la nave sola del mezzo è alta braccia settantadue, e l'altre due navi minori braccia quarantotto; il circuito di fuori di tutta la chiesa è braccia mille dugento ottanta; la cupola è da terra insino al piano della lanterna braccia cento cinquantaquattro; la lanterna senza la palla è alta braccia trentasei, la palla alta braccia quattro, la croce alta braccia otto; tutta la cupola da terra insino alla sommità della croce è braccia dugento due.[2] Ma, tornando ad Arnolfo, dico, che essendo tenuto, come era, eccellente, si era acquistato tanta fede, che niuna cosa d'importanza senza il suo consiglio si deliberava: onde, il medesimo anno, essendosi finito di fondar dal Comune di Firenze l'ultimo cerchio delle mura della città, come si disse di sopra essersi già cominciato, e così i torrioni delle porte, ed in gran parte tirati innanzi, diede al Palazzo de' Signori principio e disegno,[3] a simiglianza di quello che in Casentino aveva fatto Lapo suo padre ai conti di Poppi. Ma non potette già, comechè magnifico e grande lo disegnasse, dargli quella perfezione che l'arte ed il giudizio suo richiedevano: perciocchè, essendo state disfatte e mandate per terra le case degli Uberti, rubelli del popolo fiorentino e ghibellini, e fattone piazza, potette tanto la sciocca caparbietà d'alcuni, che non ebbe forza Arnolfo, per molte ragioni che allegasse, di far sì che gli

[1] Più descrizioni pregiate si hanno di *questa fabbrica maravigliosa:* quella di B. Sgrilli, ricca di belle e grandi tavole: quella di G. B. Nelli, ricchissima d'erudizione, ed ove (sia detto per incidenza) si danno misure più precise che quelle date qui dal Vasari delle varie parti della fabbrica medesima: quella di V. Follini, che empie il tomo II della sua *Firenze antica e moderna ec. ec.* Può vedersi l'ultima, impressa magnificamente dal Molini, e attribuita a G. Del Rosso.

[2] *Le misure più esatte di questo tempio si possono vedere nella nuova *Guida di Firenze* dell'architetto Federigo Fantozzi. Firenze 1842.

[3] *In una delle pareti della stanza d'ingresso che si presentava appena percorso l'andito unito alla piccola porta di entratura della fabbrica dov'erano le Stinche, si vede una pittura di maniera giottesca, allusiva al discacciamento del Duca d'Atene, nella quale è ritratta la esterna primitiva forma di questo palazzo. Vedi *Cenni sulle Stinche di Firenze* dell'ab. Fruttuoso Becchi (Firenze 1839), dov'è riportata la incisione di questa pittura; e Fil. Moisè, *Illustrazione storico-artistica del Palazzo Vecchio ec.*

fusse conceduto almeno mettere il palazzo in isquadra, per non aver voluto chi governava, che in modo nessuno il palazzo avesse i fondamenti in sul terreno degli Uberti rubelli; e piuttosto comportarono che si gettasse per terra la navata di verso tramontana di San Piero Scheraggio, che lasciarlo fare in mezzo della piazza con le sue misure: oltre che vollero ancora che si unisse ed accomodasse nel palazzo la torre de' Foraboschi chiamata la torre della Vacca, alta cinquanta braccia, per uso della campana grossa; ed insieme con essa alcune case comprate dal Comune per cotale edifizio. Per le quali cagioni niuno maravigliare si dee, se il fondamento del palazzo è bieco e fuor di squadra; essendo stato forza, per accomodar la torre nel mezzo e renderla più forte, fasciarla intorno colle mura del palazzo: le quali da Giorgio Vasari, pittore e architetto, essendo state scoperte, l'anno 1551, per rassettare il detto palazzo al tempo del duca Cosimo, sono state trovate bonissime. Avendo, dunque, Arnolfo ripiena la detta torre di buona materia, ad altri maestri fu poi facile farvi sopra il campanile altissimo che oggi vi si vede, [1] non avendo egli in termine di due anni finito se non il palazzo; il quale poi, di tempo in tempo, ha ricevuto que' miglioramenti che lo fanno esser oggi di quella grandezza e maestà che si vede. Dopo le quali tutte cose ed altre molte che fece Arnolfo, non meno comode ed utili che belle, essendo d'anni settanta, morì nel 1300, [2] nel tempo appunto che Giovanni Villani cominciò a scrivere l'istorie universali dei tempi suoi. E perchè lasciò non pure fondata Santa Maria del Fiore, ma voltate, con sua molta gloria, le tre principali tribune di quella, che sono sotto la cupola; meritò che di sè fosse fatto me-

[1] *La provvisione colla quale il Comune Fiorentino decretò la fabbrica del Palazzo de' Priori, è del 30 dicembre 1298. Vedi Gaye, *Carteggio ec.*, tom. I, pag. 490. Il Vasari, seguendo qui il Villani, ripete le ragioni politiche che obbligarono l' architetto a costruire questo palazzo a sbieco e fuori di squadra. Ma Filippo Moisè, con plausibili ma non inattaccabili ragioni, si oppone al detto del Vasari. (*Illustrazione del Palazzo de' Priori*, Firenze 1843.)

[2] *La morte di Arnolfo si trova registrata a carte 12 dell' antico Necrologio di Santa Reparata, esistente nell' Archivio dell' Opera del Duomo, con queste parole: IIII *idus (martii). Obiit magister Arnolfus de l'opera di sancta Reparata.* MCCCX. Sbaglia dunque il Vasari, e quanti lo seguirono, ponendo la morte di Arnolfo nel 1300.

moria in sul canto della chiesa dirimpetto al campanile, con questi versi intagliati in marmo con lettere tonde:

ANNIS. MILLENIS. CENTVM. BIS. OCTO. NOGENIS
VENIT. LEGATVS. ROMA. BONITATE. DOTATVS
QVI. LAPIDEM. FIXIT. FVNDO. SIMVL. ET. BENEDIXIT
PRESVLE. FRANCISCO. GESTANTI. PONTIFICATUM
ISTVD. AB. ARNVLFO. TEMPLVM. FVIT. EDIFICATVM
HOC. OPVS. INSIGNE. DECORANS. FLORENTIA. DIGNE
REGINE. CELI. CONSTRVXIT. MENTE. FIDELI
QVAM. TV. VIRGO. PIA. SEMPER. DEFENDE. MARIA.

Di questo Arnolfo avemo scritta con quella brevità che si è potuta maggiore la Vita; perchè sebbene l'opere sue non s'appressino a gran pezzo alla perfezione delle cose d'oggi, egli merita nondimeno essere con amorevole memoria celebrato, avendo egli fra tante tenebre mostrato a quelli che sono stati dopo sè la via di camminare alla perfezione.[1] Il ritratto d'Arnolfo si vede di mano di Giotto in Santa Croce, allato alla cappella maggiore, dove i Frati piangono la morte di San Francesco, nel principio della storia, in uno de' due uomini che parlano insieme.[2] Ed il ritratto della chiesa di Santa Maria del Fiore, cioè del di fuori, con la cupola, si vede di mano di Simon Sanese nel capitolo di Santa Maria Novella, ricavato dal proprio di legname che fece Arnolfo. Nel che si considera, che egli aveva pensato di voltare immediate la tribuna in su le spalle al finimento della prima cornice; laddove Filippo di ser Brunellesco, per levarle carico e farla più svelta, vi aggiunse, prima che cominciasse a vol-

[1] * Tra le opere degne di memoria, e certe, che fece Arnolfo, una fu il deposito del cardinal di Braye, morto nel 1290, in San Domenico d'Orvieto; nel quale lavorò di musaico, di scultura e di architettura magnificamente. Il Della Valle vorrebbe che fosse opera di Arnolfo anche il bassorilievo colla resurrezione dei morti nella facciata del Duomo della medesima città; ma ciò è un suo supposto, non convalidato dai documenti. Della sua andata a Perugia, per comando di Carlo I d'Angiò, a richiesta dei Perugini, faremo cenno nella nota 2, pag. 269 della Vita di Niccola e Giovanni Pisani.

[2] * Questa storia è tra le molte di questo luogo che oggi più non si vedono.

tarla, tutta quell' altezza dove oggi sono gli occhi: la qual cosa sarebbe ancora più chiara di quello che ella è, se la poca cura e diligenza di chi ha governato l' Opera di Santa Maria del Fiore negli anni addietro, non avesse lasciato andar male l'istesso modello che fece Arnolfo, e di poi quello del Brunellesco e degli altri.[1]

[1] * Si attribuiscono a lui due modelli (oggi molto danneggiati dalle tarme) delle tribune della chiesa, come stanno presentemente. Si crede che Arnolfo, nel farli, avesse l' idea di dimostrare per intero la fabbrica; essendo memoria nell' Opera, per tradizione di uomini vecchi, che vi fosse anco parte della navata laterale.

NICCOLA E GIOVANNI,

SCULTORI ED ARCHITETTI PISANI.

[Il primo nato tra il 1205 e il 1207; — morto 1278.
L'altro nato....; — morto 1320.]

Avendo noi ragionato del disegno e della pittura nella Vita di Cimabue, e dell'architettura in quella d'Arnolfo Lapi, si tratterà in questa di Niccola e Giovanni Pisani della scultura, e delle fabbriche ancora che essi fecero di grandissima importanza: perchè, certo, non solo come grandi e magnifiche, ma ancora come assai bene intese, meritano l'opere di scultura ed architettura di costoro d'esser celebrate; avendo essi in gran parte levata via, nel lavorare i marmi e nel fabbricare, quella vecchia maniera greca, goffa e sproporzionata; ed avendo avuto ancora migliore invenzione nelle storie, e dato alle figure migliore attitudine. Trovandosi, dunque, Niccola Pisano sotto alcuni scultori greci che lavorarono le figure e gli altri ornamenti d'intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di San Giovanni; [1] ed essendo fra molte spoglie di marmi, stati condotti dall'armata de'Pisani, alcuni pili antichi, che sono oggi nel Campo Santo di

[1] * Nacque Niccola da un Pietro da Siena, figliuolo di Biagio Pisano; il quale, perchè nei documenti del tempo ha il titolo di Sere, può credersi che fosse un notaio. Rispetto all'anno della sua nascita, varie furono le congetture degli scrittori; ma non potevano essi circoscriverle entro sì brevi confini da fermare il giudizio degli eruditi. Viene ora fuori una iscrizione della fontana di Perugia, di cui parleremo più sotto; dove un verso, per disgrazia non intiero, farebbe sospettare che a quel lavorio, fatto ai tempi di papa Niccolò III, che governò dal 1277 all'80, Niccola nell'età di 74 anni, insieme col figliuolo, presiedesse. La quale interpretazione se non potesse esser soggetta a dubbio, ci darebbe l'anno di nascita di Niccola fra il 1205 e il 1207. Determinazione, come ognun vede, importantissima, per meglio fissare in molta parte la cronologia artistica di questo fondatore di una nuova scuola italiana.

NICOLA PISANO.

quella città; uno ve n'aveva fra gli altri bellissimo, nel quale era scolpita la caccia di Meleagro e del porco Calidonio con bellissima maniera, perchè così gl'ignudi come i vestiti erano lavorati con molta pratica e con perfettissimo disegno. Questo pilo, essendo per la sua bellezza stato posto dai Pisani nella facciata del Duomo, dirimpetto a San Rocco, allato alla porta del fianco principale, servì per lo corpo della madre della contessa Matelda;[1] se però sono vere queste parole che intagliate nel marmo si leggono:

Anno Domini MCXVI. *Kal. Aug. obiit D. Matilda felicis memoriæ comitissa, quæ pro anima genitricis suæ D. Beatricis comitissæ venerabilis in hac tumba honorabili quiescentis, in multis partibus mirifice hanc dotavit ecclesiam, quarum animæ requiescant in pace;* e poi: *Anno Domini* MCCCIII. *sub dignissimo operario Burgundio Tadi, occasione graduum fiendorum per ipsum circa ecclesiam supradictam, tumba superius notata bis translata fuit, nunc de sedibus primis in ecclesiam, nunc de ecclesia in hunc locum, ut cernitis, eccellentem.*

Niccola, considerando la bontà di quest'opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera, ed alcune altre buone sculture che erano in quegli altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il migliore scultore de' tempi suoi, non essendo stato in Toscana in quei tempi dopo Arnolfo [2] in pregio niuno altro scultore che Fuccio, architetto e scultore fiorentino, [3] il quale

[1] Il sarcofago che racchiude le ceneri della madre della contessa Matilde, già posto nel Campo Santo pisano, poi incassato in una delle muraglie laterali del Duomo, poi restituito (nel 1810) al Campo Santo ond' erasi tolto, rappresenta, non la caccia di Meleagro, o, com'altri imaginò, Atalanta invitata alla caccia dal figliuolo d'Orno; ma, come opinano i più intelligenti, la storia d'Ippolito e Fedra: di che vedi l'Illustrazione fattane dal Ciampi, le *Lettere sul Campo Santo* del Rosini e del De Rossi ec. Esso è lavoro greco e stupendo, benchè assai danneggiato. Quello che rappresenta veramente la caccia di Meleagro, e che pur trovasi nel Campo Santo, è lavoro romano.—* La storia di questo insigne monumento si ha in una iscrizione dettata dal prof. Ciampi, e posta nello stesso sarcofago, quando nel 1810 fu tolto dalla facciata del Duomo, e trasportato nel Campo Santo. Questa iscrizione si trova a pag. 1150 della edizione del Vasari fatta in Firenze nel 1832-38.

[2] Ben parrebbe a queste parole, che Arnolfo, il quale fu discepolo a Niccola, fosse a lui anteriore.

[3] Ecco una delle più vaghe favolette che in queste Vite sien narrate. Il

fece Santa Maria sopra Arno in Firenze, l'anno 1229, mettendovi sopra una porta il nome suo; e nella chiesa di San Francesco d'Ascesi, di marmo, la sepoltura della regina di Cipri con molte figure, ed il ritratto di lei particolarmente a sedere sopra un leone, per dimostrare la fortezza dell'animo di lei, la quale dopo la morte sua lasciò gran numero di danari perchè si desse a quella fabbrica fine.[1] Niccola dunque, essendosi fatto conoscere per molto miglior maestro che Fuccio non era, fu chiamato a Bologna l'anno 1225, essendo morto San Domenico Calagora primo istitutore dell' Ordine de'Frati

Baldinucci la ricopiò; il Bottari la confutò, ma con altra favoletta più bella. « Allato alla porta di Santa Maria sopr'Arno, egli disse, è sopra un'arca di pietra quest'iscrizione che dice: *Fuccio mi feci;* ch'è stato letto *fece*, ma erroneamente. E di qui nacque che Fuccio ne fu creduto l'architetto. Ma l'iscrizione accenna che ivi si nascose uno, che, trovatosi dalla corte del Bargello di notte, si finse ladro per non vituperare una gentildonna alla cui posta stava quivi, poichè Fuccio (vedi Dante, Inf. 24) era un famoso ladro ec. » Il Bottari, come osserva il Cicognara, allude qui probabilmente al fatto notissimo (vero o finto, non importa) d'Ippolito Buondelmonte e Dianora de'Bardi. Or questo fatto, essendo del secolo XIV, non può servirgli a spiegare un'iscrizione del XIII. Non può nemmen servirgli il passo a cui egli allude di Dante; poichè, supposto che il nome di Fuccio, grazie al gran furto ricordato da Dante, fosse divenuto antonomastico pe'ladri, come il furto non avvenne che nel 1293, anzi non fu scoperto che nel 94, come mai quel nome poteva essere antonomastico nel 29? Non perciò direm noi ch'esso sia nome d'architetto o di scultore. Che nè la chiesa piccolissima, delle cui poche antichità si era conservata, rimodernandola, l'iscrizione già detta, fu mai insigne per architettura o per sculture; nè l'iscrizione, che tuttor vi si legge (benchè il Cicognara dica il contrario), è scolpita o accompagna opera che il sia, ma dipinta e ridipinta, come l'arme della città, sotto e sopra cui è posta all'alto di una porta. Quindi il Fuccio che *fece* la chiesa, o *fecie*, come doveva essere scritto anticamente, e di cui avanzò un *feci*, può credersi un Fuccio che fece rifar la chiesa (già fatta, giusta un documento citato dal Moreni, nel 1180); non può credersi in nessun modo un Fuccio che vi lavorò, e del quale, come vedremo, non si parla in alcun' antica memoria.

[1] Chi fosse questa regina di Cipri, non si sa. Nella Cronaca del convento di Assisi altre volte citata, essa chiamasi Ecuba; ma qui la Cronaca non sembra meritare alcuna fede. Ben sembra meritarla interissima ove la dice morta nel 1240, undici anni, cioè, dopo il tempo in cui il Vasari dice fatta la sua sepoltura; e quindi nè dal suo Fuccio, di cui la Cronaca non dice nulla, nè da altro artefice anteriore a Niccola. Lo stile stesso di questa sepoltura ha alcun che della scuola di questo maestro, e fa pensare a qualche opera del figlio, della quale poi si dirà. Mal dunque non si apporrebbe chi la credesse opera di Lapo, o d'altro de'suoi allievi non più valenti, poich'essa, per vero dire, è assai mediocre.

Predicatori, per fare di marmo la sepoltura del detto Santo:[1] onde, convenuto con chi aveva di ciò la cura, la fece piena di figure in quel modo ch'ella ancor oggi si vede, e la diede finita l'anno 1231, con molta sua lode, essendo tenuta cosa singolare, e la migliore di quante opere infino allora fussero di scultura state lavorate. Fece similmente il modello di quella chiesa, e d'una gran parte del convento.[2] Dopo ritornato Niccola in Toscana, trovò che Fuccio s'era partito di Firenze, ed andato, in que' giorni che da Onorio fu coronato Federigo imperatore,[3] a Roma, e di Roma con Federigo a Napoli; dove finì il castel di Capoana, oggi detta la Vicaria, dove sono tutti i tribunali di quel regno; e così Castel dell'Uovo:[4] e dove fondò similmente le torri, fece le

[1] *San Domenico Guzman, nativo di Calaroga o Calaruega, e non Calagora come scrive il Vasari, avea cessato di vivere a' 6 di agosto del 1221. Soltanto nel 1234 venne ascritto al novero dei Santi. Non era pertanto verisimile che Niccola Pisano, nel 1225, come si legge nel Vasari, scolpisse l'urna marmorea del Santo ove è effigiata la sua vita e i suoi miracoli. Dalla Cronaca del convento di Santa Caterina di Pisa dei Frati Predicatori, che in breve vedrà la luce per le cure del ch. prof. Bonaini nell'*Archivio storico Italiano* (tom. VI), apparisce come soltanto all'epoca della seconda traslazione del corpo di San Domenico, avvenuta a'5 di giugno del 1267, le sacre reliquie fossero collocate entro un' urna marmorea scolpita da Niccola Pisano; e che questo scultore avesse in aiuto in quel lavoro, il suo discepolo Fra Guglielmo da Pisa, laico domenicano. Le parola della Cronaca sono le seguenti: *Hic* (fr. Gulielmus)*, cum beati Dominici corpus sanctissimum in sollempniori tumulo levaretur, quem sculpserant* (sic) *magistri Nicole de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori, etc.* Il P. Marchese, che ne ha scritto a lungo nelle *Memorie degli Artisti Domenicani* (vol. I, lib. I, cap. V e VI), è di avviso che opera di Niccola siano le sculture che ornano la parte anteriore del monumento, e le due laterali; e che appartengano allo scalpello di Fra Guglielmo quelle della parte posteriore, che sono molto più deboli nella esecuzione. Congettura altresì, che il tempo in cui vennero incominciate si debba fissare o sul termine del 1265, o nei primi del 1266; perciocchè ai 29 di detto anno 1266, Niccola già era in Pisa, e fermava il contratto per iscolpire il pulpito di Siena, che dovea eseguire in un solo anno. Intorno l'urna di San Domenico in Bologna, può leggersi ancora un importante opuscolo del ch. marchese Virgilio Davia. Vedi la seconda edizione del 1842.

[2] *L'antichissima chiesa di San Domenico di Bologna, eretta con disegno di Niccola, e nella quale il figlio Giovanni fece la cappella maggiore, dopo subite parziali innovazioni, fu totalmente rimodernata nei primi del secolo passato per ordine del pontefice Benedetto XIII.

[3] *Ciò fu nel 1221. Si noti con quanto disordine e con quanta confusione di tempi e di fatti sia distesa questa Vita di Niccola Pisano.

[4] *Castel Capuano, già stato cominciato da Guglielmo I, e nel 1231 compito da Federigo II, nel 1540 fu da Pietro di Toledo convertito in sede

porte sopra il fiume del Volturno alla città di Capua, un barco cinto di mura per l'uccellagioni presso a Gravina, e a Melfi un altro per le cacce di verno; oltre a molte altre cose che per brevità non si raccontano. Niccola intanto, trattenendosi in Firenze, andava non solo esercitandosi nella scultura, ma nell'architettura ancora, mediante le fabbriche che s'andavano con un poco di buon disegno facendo per tutta Italia, e particolarmente in Toscana. Onde si adoperò non poco nella fabbrica della Badía di Settimo, non stata finita dagli esecutori del conte Ugo di Andeborgo, come le altre sei, secondo che si disse di sopra.[1] E sebbene si legge nel campanile di detta Badía, in un epitaffio di marmo: *Guglielm. me fecit*, si conosce nondimeno alla maniera, che si governava col consiglio di Niccola:[2] il quale, in que'medesimi tempi, fece in Pisa il palazzo degli Anziani vecchio; oggi stato disfatto dal duca Cosimo per fare nel medesimo luogo, servendosi d'una parte del vecchio, il magnifico palazzo e convento della nuova religione de'cavalieri di San Stefano, col disegno e modello di Giorgio Vasari aretino, pittore ed architettore; il quale si è accomodato, come ha potuto il meglio, sopra quella muraglia vecchia, riducendola alla moderna. Fece similmente Niccola in Pisa molti altri palazzi e chiese: e fu il primo, essendosi smarrito il buon modo di fabbricare, che mise in uso fondar gli edifizj a Pisa in sui pilastri, e sopra quelli voltare archi, avendo prima palificato

de' Tribunali. Castel dell'Uovo, fondato nel 1154 dallo stesso Guglielmo, ebbe il suo compimento da Federigo II nel 1221. Il primo disegno di ambedue i castelli fu di Buono architetto, come nella Vita di Arnolfo ha detto il Vasari, e che alcuni scrittori vogliono napoletano.

1 * Non ci sono prove per sostener l'opinione invalsa in antico, ed abbracciata da molti scrittori, che il conte Ugo, malamente detto di Andeburgo, giacchè si può credere toscano, fondasse queste sette Badíe. E rispetto a quella di Firenze, avvertimmo ciò nella nota 2, pag. 250 della Vita di Arnolfo.

2 * A questa asserzione del Vasari pare che contradica il Repetti, il quale, nel suo *Dizionario*, all'articolo *Abbadia a Settimo*, riferisce che in una pietra di esso campanile trovansi solamente queste lettere: GLASITDNO (*Gloria sit Domino*). E prima di lui il Manni, in una nota ai Discorsi di Vincenzo Borghini (T. I, pag, 133), aveva osservato che la iscrizione non dice come la riporta il Vasari, ma invece *comitis Guielmi tempore fecit;* che è il nome di uno dei donatori, e non dell'architetto di questa Badía.

sotto i detti pilastri; perchè facendosi altrimenti, rotto il primo piano sodo del fondamento, le muraglie calavano sempre; dove il palificare rende sicurissimo l'edifizio, siccome la sperienza ne dimostra. Col suo disegno fu fatta ancora la chiesa di San Michele in borgo, de' monaci di Camaldoli.[1] Ma la più bella, la più ingegnosa e più capricciosa architettura che facesse mai Niccola, fu il campanile di San Niccola di Pisa, dove stanno Frati di Sant'Agostino: perciocchè egli è di fuori a otto facce, e dentro tondo, con scale che, girando a chiocciola, vanno insino in cima, e lasciano dentro il vano del mezzo libero ed a guisa di pozzo; e sopra ogni quattro scaglioni sono colonne che hanno gli archi zoppi, e che girano intorno intorno; onde, posando la salita della volta sopra i detti archi, si va in modo salendo insino in cima, che chi è in terra vede sempre tutti quelli che sagliono; coloro che sagliono, veggion coloro che sono in terra; e quei che sono a mezzo, veggono gli uni e gli altri, cioè quei che sono di sopra e quei che sono a basso. La quale capricciosa invenzione fu poi, con miglior modo e più giuste misure e con più ornamento, messa in opera da Bramante architetto a Roma, in Belvedere, per papa Giulio II; e da Antonio da Sangallo, nel pozzo che è a Orvieto, d'ordine di papa Clemente VII; come si dirà quando fia tempo.[2] Ma tornando a Niccola, il quale fu non meno eccellente scultore che architettore, egli fece, nella facciata della chiesa di San Martino in Lucca, sotto il portico che è sopra la porta minore a man manca entrando in chiesa, dove si vede un Cristo deposto di croce, una storia di marmo di mezzo rilievo, tutta piena di figure, fatte con molta diligenza, avendo traforato il marmo e finito il tutto di maniera, che diede speranza a coloro che prima facevano l'arte con stento grandissimo, che tosto doveva venire chi le porgerebbe con più facilità migliore aiu-

[1] *Fondata, come si vuole, nel 1018, fu ampliata nel 1219; poi nel 1262, ed infine nel 1304, col disegno di Fra Guglielmo da Pisa, scolare di Niccola Pisano.

[2] *Alla singolarità della scala di questo campanile, imitata poi da molti altri architetti, si aggiunge quella della sua notabile divergenza dalla perpendicolare; la qual pendenza attribuita da alcuni al cedimento del suolo, da altri si crede piuttosto fatta ad arte.

to.[1] Il medesimo Niccola diede, l'anno 1240, il disegno della chiesa di San Iacopo di Pistoia,[2] e vi mise a lavorare di musaico alcuni maestri toscani, i quali feciono la volta della nicchia; la quale, ancora che in que' tempi fusse tenuta così difficile e di molta spesa, noi più tosto muove oggi a riso ed a compassione che a maraviglia: e tanto più che cotale disordine, il quale procedeva dal poco disegno, era non solo in Toscana, ma per tutta Italia; dove molte fabbriche ed altre cose, che si lavoravano senza modo e senza disegno, fanno conoscere non meno la povertà degli ingegni loro, che le smisurate ricchezze male spese dagli uomini di quei tempi, per non avere avuto maestri che con buona maniera conducessino loro alcuna cosa che facessero. Niccola, dunque, per l'opere che faceva di scultura e d'architettura, andava sempre acquistando miglior nome che non facevano gli scultori ed architetti che allora lavoravano in Romagna: come si può vedere in Sant'Ippolito e San Giovanni di Faenza, nel Duomo di Ravenna, in San Francesco, e nelle case de' Traversari e nella chiesa di Porto; ed in Arimini, nell'abitazione del palazzo pubblico, nelle case de'Malatesti ed in altre fabbriche; le quali sono molto peggiori che gli edifizj vecchi fatti ne' medesimi tempi in Toscana.[3] E quello che si è detto di Romagna, si può dire anco con verità di una parte di Lombardia. Veggiasi il Duomo di Ferrara[4] e l'altre fabbriche fatte dal marchese Azzo, e si conoscerà così essere il vero; e quanto siano differenti dal Santo di Pa-

[1] *Questa opera si dice fatta nel 1233, ed ha, nell'architrave che gli sta sotto, un'adorazione de're magi, attribuita a Giovanni da Pisa. Vedi *Guida di Lucca*.

[2] *È di parere il Tolomei, e ne porta buone ragioni, che Niccola sia stato soltanto l' architetto della volta della nave di mezzo, dell'altra *a cornu epistolæ*, e forse ancora dell'antica nicchia del coro: nella cui demolizione, fatta nel 1599, andarono perduti i musaici che il Vasari nomina qui appresso.

[3] Non si può vedere (son parole del Bottari) quel che dice il nostro autore delle goffezze degli antichi architetti, perchè quasi tutte le fabbriche che egli qui nomina, son rovinate o guaste o rimodernate. Ben può vedersi anche in molte fabbriche de' tempi nostri quel ch'ei dice più versi sopra: che sono fatte, cioè, con molta spesa e con poco sapere.

[4] Fu rifatto verso la metà del secolo scorso.

dova, fatto col modello di Niccola, [1] e dalla chiesa dei Frati Minori in Venezia; fabbriche amendue magnifiche ed onorate. Molti, nel tempo di Niccola, mossi da lodevole invidia, si misero con più studio alla scultura che per avanti fatto non avevano; e particolarmente in Milano, dove concorsero alla fabbrica del Duomo molti Lombardi e Tedeschi, che poi si sparsero per Italia per le discordie che nacquero fra i Milanesi e Federigo imperatore. [2] E così cominciando questi artefici a gareggiare fra loro, così nei marmi come nelle fabbriche, trovarono qualche poco di buono. Il medesimo accadde in Firenze, poi che furono vedute l'opere d'Arnolfo e di Niccola: il quale, mentre che si fabbricava col suo disegno, in su la piazza di San Giovanni, la chiesetta della Misericordia, vi fece di sua mano in marmo una Nostra Donna, un San Domenico ed un altro Santo, che la mettono in mezzo; siccome si può anco veder nella facciata di fuori di detta chiesa. [3] Avendo, al tempo di Niccola, cominciato i Fiorentini a gettare per terra molte torri, già state fatte di maniera barbara per tutta la città, perchè meno venissero i popoli, mediante quelle, offesi nelle zuffe che spesso fra' Guelfi e Ghibellini si facevano, o perchè fusse maggior sicurtà del pubblico; gli pareva che dovesse esser molto difficile il rovinare la torre del Guardamorto, la quale era in su la piazza di San Giovanni, per avere fatto le mura così gran presa, che non se ne poteva levare con i picconi, e tanto più essendo altissima: perchè, facendo Niccola tagliar la torre da piedi da uno de' lati, e fermatala con puntelli corti un braccio e mezzo, e poi dato lor fuoco, consumati che furono i

1 * « Nessuna iscrizione, nessuna memoria contemporanea, nessun documento nell' archivio del Santo, conferma l' asserzione del Vasari. Solo mezzo a raccertare questa opinione, sarebbe trovare in questa basilica lo stile conforme alle altre opere di Niccola; ma lo stile invece fa pensare tutt' altro. Quando io esamino i pergami di Siena e di Pisa, e le architetture non dubbie di Niccola, vi ravviso maniere ben differenti, così nel concetto come negli ornamenti. » (Selvatico, nella *Guida di Padova per gli Scienziati*).

2 * Qui si deve intendere del più antico Duomo di Milano, il quale ai tempi di Federigo II o s' ingrandiva o si fondava di nuovo.

3 * Della Misericordia vecchia, oggi parte del Bigallo. La Madonna, con San Domenico e Santa Maria Maddalena, esistono sempre dentro ad altrettanti tabernacoli, sopra la prima arcata a tramontana.

puntelli, rovinò e si disfece da sè quasi tutta; il che fu tenuto cosa tanto ingegnosa ed utile per cotali affari, che è poi passata di maniera in uso, che, quando bisogna, con questo facilissimo modo si rovina in poco tempo ogni edifizio.[1] Si trovò Niccola alla prima fondazione del Duomo di Siena, e disegnò il tempio di San Giovanni nella medesima città;[2] poi, tornato in Firenze, l'anno medesimo che tornarono i Guelfi, disegnò la chiesa di Santa Trinita,[3] ed il monasterio delle donne di Faenza, oggi rovinato per fare la cittadella.[4] Essendo poi richiamato a Napoli, per non lasciar le faccende di Toscana, vi mandò Maglione suo creato, scultore ed architetto: il quale fece poi, al tempo di Currado, la chiesa di San Lorenzo di Napoli; finì parte del Piscopio,[5] e vi fece

[1] *La torre del Guardamorto fu così detta perchè in essa era una stanza dove per un corso di ore determinato si guardavano, ossia custodivano, i cadaveri da seppellire in San Giovanni; e per 120 braccia sorgeva all'entrare del corso degli Adimari. Nel 1248, i Ghibellini avendo, per odio ai Guelfi, gettato a terra molte torri di loro, a disfare questa saldissima usarono dell'ingegnoso modo che il Vasari dice inventato da Niccola Pisano; coll'intendimento che, cadendo, rovinasse sopra la chiesa di San Giovanni, dove i Guelfi facevano molto capo di loro, ma, per buona ventura, quando venne a basso schivò la chiesa, e rivolsesi, e cadde per lo diritto della piazza; e il batistero rimase inoffeso. (Vedi G. Villani, Lib. VI, cap. 34).

[2] *Il Vasari che asserisce aver Niccola, nel 1240, dato il disegno del Duomo di Siena, pare che cada poi in contraddizione allorchè vuole che i Senesi fossero mossi ad allogargli il pergamo del loro Duomo dalla fama che egli si era acquistata per quello di Pisa: perchè per giudicare del merito dell'artefice pisano, non era bisogno ai Senesi di questa prova, se già vent'anni innanzi avevano avuto campo di conoscere e di esercitare l'ingegno di lui nella edificazione della loro principal chiesa. Il tempio di San Giovanni poi, fu fondato dopo il 1300, come sarà detto più sotto.

[3] *Nel 1250, secondo il Villani e l'Ammirato.

[4] *La cittadella di San Giovan Batista, detta Fortezza da basso. Ma è da osservare che di questo monastero, fondato nel 1281, non poteva fare il disegno Niccola, morto nel 1278, come dice lo stesso Vasari.

[5] *La chiesa di San Lorenzo martire fu eretta da Carlo I d'Angiò nel 1266, per voto della vittoria riportata sopra a Manfredi; e non già ai tempi di Corrado, come per errore narra il Vasari. Interrotta, si ripigliò al tempo di Corrado II coll'opera dell'architetto Masuccio, e l'edifizio non si vide compiuto se non più tardi dell'anno 1324. La parte che v'ebbe Masuccio è tanta, che il tempio può dirsi più da lui che da Maglione architettato. Ma, sventuratamente, per i danni operati in quella fabbrica dai distruttori e rifacitori, oggi non restano d'antica architettura che la porta maggiore e le nove cappelle della tribuna. — Il Piscopio poi, cioè l'antico vescovato di rito greco, fu basilica dedicata a Santa Restituta, ed eretta verso l'anno 334 di nostra salute. Sugli

alcune sepolture, nelle quali imitò forte la maniera di Niccola suo maestro. Niccola intanto, essendo chiamato dai Volterrani, l'anno 1254 che vennono sotto i Fiorentini, perchè accrescesse il Duomo loro, che era piccolo; egli lo ridusse, ancorchè storto molto, a miglior forma, e lo fece più magnifico che non era prima. Poi, ritornato finalmente a Pisa, fece il pergamo di San Giovanni di marmo, ponendovi ogni diligenza per lasciare di sè memoria alla patria; e fra l'altre cose, intagliando in esso il Giudizio universale, vi fece molte figure, se non con perfetto disegno, almeno con pacienza e diligenza infinita; come si può vedere. E perchè gli parve, come era vero, aver fatto opera degna di lode, v'intagliò a piè questi versi:

Anno milleno bis centum bisque trideno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus.[1]

I Sanesi, mossi dalla fama di quest' opera, che piacque molto non solo a' Pisani ma a chiunque la vide, allogarono a Niccola il pergamo del loro Duomo, dove si canta l'evangelio, essendo pretore Guglielmo Mariscotti: nel quale fece Niccola molte storie di Gesù Cristo con molta sua lode, per le figure che vi sono lavorate e con molta difficultà spiccate intorno intorno dal marmo.[2] Fece similmente Niccola il disegno della chiesa e convento di San Domenico d'Arezzo, ai

avanzi di questa basilica Carlo I, nel 1272, gettò le fondamenta del Duomo; che poi Carlo II continuò, tra il 1286 e il 1309; e che, verso il 1321, il gran Roberto compì col disegno e coll'opera di Masuccio Napoletano. Ai primi lavori d'edificazione è probabile che qui alluda il Vasari. (Vedi *Guida di Napoli* pel congresso del 1845.)

[1] *Il Vasari non riportò intera la iscrizione, la quale è questa:

Anno milleno bis centum bisque triceno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus.
Laudetur digne tam bene docta manus.

[2] *Lo strumento d'allogazione del pergamo del Duomo di Siena è de' 29 settembre 1266; al tempo di Fra Melano, monaco cisterciense, operaio dell'Opera di Santa Maria. A questo lavorio ebbe in aiuto Arnolfo e Lapo suoi discepoli, e senza forse anche Giovanni suo figliuolo. Vedi il documento pubblicato nel T. I delle *Lettere Senesi*, e dal Rumhor, *Ricerche Italiane* (*Italienische Forschungen*). Guglielmo Marescotti da Bologna fu pretore di Siena, cioè potestà, nel 1268; mentre nel 1266 stile comune (1265 stile pisano), quando fu allogato il lavoro del pergamo, era potestà Ranieri d'Andrea da Perugia.

signori di Pietramala che lo edificarono; ed ai preghi del vescovo degli Ubertini restaurò la pieve di Cortona, e fondò la chiesa di Santa Margherita pe' Frati di San Francesco in sul più alto luogo di quella città.[1] Onde, crescendo per tante opere sempre più la fama di Niccola, fu l'anno 1267 chiamato da papa Clemente IV a Viterbo; dove, oltre a molte altre, restaurò la chiesa e convento de' Frati Predicatori. Da Viterbo andò a Napoli al re Carlo I; il quale, avendo rotto e morto, nel pian di Tagliacozzo, Curradino, fece fare in quel luogo una chiesa e badía ricchissima, e seppellire in essa l' infinito numero de' corpi morti in quella giornata; ordinando appresso, che da molti monaci fusse giorno e notte pregato per l'anime loro. Nella qual fabbrica restò in modo soddisfatto il re Carlo dell' opera di Niccola, che l'onorò e premiò grandemente. Da Napoli tornando in Toscana, si fermò Niccola alla fabbrica di Santa Maria d'Orvieto; e lavorandovi in compagnia d'alcuni Tedeschi, vi fece di marmo, per la facciata dinanzi di quella chiesa, alcune figure tonde, e particolarmente due storie del Giudizio universale, ed in esse il paradiso e l'inferno. E siccome si sforzò di fare nel paradiso, della maggior bellezza che seppe, l'anime de'beati ne' loro corpi ritornate; così nell' inferno fece le più strane forme di diavoli che si possano vedere, intentissime al tormentar l'anime dannate. Nella quale opera, non che i Tedeschi che quivi lavoravano, ma superò sè stesso, con molta sua lode. E perchè vi fece gran numero di figure, e vi durò molta fatica, è stato, non che altro, lodato insino a' tempi nostri da chi non ha avuto più giudicio che tanto nella scultura.[2] Ebbe,

[1] *Il Da Morrona (*Pisa ill.* II, 69) dice che ciò fu nel 1297; e in una pietra del campanile della chiesa di Santa Margherita lesse scolpiti i nomi *Nicholaus et Johannes*.

[2] * Se il Duomo d'Orvieto non ebbe il suo principio che nel 1290, e il termine dopo il 1310, nel quale anno gli Orvietani, perchè ne fosse accelerata la fabbrica, con più larghi stipendj obbligarono l'architetto Lorenzo Maitami di Siena a risiedere nella loro città, ov' egli morì nel 1330; è manifesto che qui il Vasari cade in grave errore, perchè molte buone congetture ci fanno tenere che Niccola a quel tempo fosse da qualche anno morto. Ed è maraviglia che, come dice il Cicognara, sieno stati tratti in questo stesso errore anche i più chiari storici delle Belle Arti, compresi il Lanzi e il D'Agincourt. Puossi bensì credere che in quei bassorilievi della facciata lavorasse Giovanni figlio di Niccola, Arnolfo,

fra gli altri, Niccola un figliuolo chiamato Giovanni: il quale, perchè seguitò sempre il padre, e sotto la disciplina di lui attese alla scultura ed all' architettura, in pochi anni divenne non solo eguale al padre, ma in alcuna cosa superiore; onde, essendo già vecchio, Niccola si ritirò in Pisa, e lì vivendo quietamente, lasciava d' ogni cosa il governo al figliuolo. Essendo, dunque, morto in Perugia papa Urbano IV, fu mandato per Giovanni, il quale andato là fece la sepoltura di quel pontefice di marmo; la quale, insieme con quella di papa Martino IV,[1] fu poi gettata per terra quando i Perugini aggrandirono il loro vescovado, di modo che se ne veggiono solamente alcune reliquie sparse per la chiesa. E avendo nel medesimo tempo i Perugini, dal monte di Pacciano, lontano due miglia dalla città, condotto per canali di piombo un' acqua grossissima, mediante l' ingegno ed industria d'un Frate de' Silvestrini; fu dato a fare a Giovanni Pisano tutti gli ornamenti della fonte, così di bronzo come di marmi; onde egli vi mise mano, e fece tre ordini di vasi, due di marmo ed uno di bronzo: il primo è posto sopra dodici gradi di scalee a dodici facce; l' altro sopra alcune colonne che posano in sul piano del primo vaso, cioè nel mezzo; ed il terzo, che è di bronzo, posa sopra tre figure, ed ha nel mezzo alcuni grifoni, pur di bronzo, che versano acqua da tutte le bande. E perchè a Giovanni parve avere molto bene in quel lavoro operato, vi pose il nome suo.[2] Circa l'anno 1560,

Frate Guglielmo da Pisa, ed altri scultori della scuola di Niccola. Il Della Valle, nella sua *Storia del Duomo d' Orvieto*, è d' opinione che l' errore di attribuire quei bassorilievi a Niccola da Pisa sia nato dall' aver trovato che nel 1321 era agli stipendj degli Orvietani un Niccolò scultore fiorentino; il quale, per la somiglianza del nome, senza ben riflettere alla età molto posteriore, fu scambiato con il Pisano maestro. Rispetto poi a quei Tedeschi, che secondo il Vasari aiutarono Niccola in questi lavori, non accade ripeter qui quel che altrove dicemmo.

1 *Urbano IV morì nel 1264. Il Mariotti inclinerebbe a credere che Giovanni Pisano facesse la sepoltura, piuttosto che a Urbano, a Martino IV, morto in Perugia nel 1285; perchè lo storico Pellini rammenta un sepolcro di finissimi marmi innalzato a pubbliche spese a questo pontefice; e perchè dopo la sua morte fu tenuto da' Perugini in singolare venerazione (*Lett. pitt. perug.*, pag. 21).

2 *Nel 1254 i Perugini decretarono di condurre per canali di piombo le acque del Monte Pacciano nella piazza del Comune. Un Frate Plenerio dette principio a quest' opera, la quale poi fu continuata da un tal Leonardo, da un Bevegnate perugino (e questi è il Frate dei Silvestrini nominato dal Vasari),

essendo gli archi e i condotti di questa fonte, la quale costò cento sessanta mila ducati d'oro, guasti in gran parte e rovinati; Vincenzio Danti perugino scultore, e con sua non piccola lode, senza rifar gli archi (il che sarebbe stato di grandissima spesa), ricondusse molto ingegnosamente l'acqua

da un Alberto Frate Minorita, e da un Boninsegna da Venezia. Più tardi si trovano registrati negli atti pubblici, Guido da Città di Castello, un tal maestro Copo, un Ristoro da Santa Giuliana, un Frate Vincenzo pur Minorita. Questi, adunque, furono gl'ingegneri idraulici che presiedettero alla condotta delle acque Paccianesi dentro Perugia. Agli ornamenti, sia di marmo sia di bronzo, della fontana, vuole il Vasari che desse opera il solo Giovanni da Pisa; ma una preziosa iscrizione, stata per lungo tempo nascosta sotto il tartaro, e pochi anni sono scoperta dal prof. Massari, mentre ci dà i nomi degl'ingegneri Fra Bevegnate e Boninsegna, ci fa conoscere altresì che lo stesso Niccola ebbe parte a quel lavorio. Al magistero dei due pisani scultori, quello d'un altro non men valoroso maestro si aggiunge; e questi fu il fiorentino Arnolfo, il quale da Carlo I d'Angiò, con un diploma del 1277, fu mandato ai Perugini appunto per continuare il sospeso lavoro della fonte. Ma l'esser questo il solo documento che sin ad ora ci parli di Arnolfo chiamato in Perugia, e il non trovarsi scolpito insieme cogli altri il nome suo in quella iscrizione, ci farebbe sospettare o che egli per qualsivoglia cagione non andasse altrimenti a Perugia, o che la iscrizione fosse già messa su quando egli giunse colà. Alquanto difficile ancora è il distinguere il lavoro che a ciascuno dei due maestri pisani si appartiene. Si vogliono assegnare a Niccola le ventiquattro figure addossate ne'pilastri del secondo catino; a Giovanni si danno le sculture delle venticinque faccie (e non dodici, come dice il Vasari) che girano intorno al primo e più grande cratere di essa fontana. Compie questa massa piramidale una tazza, sorretta da una colonna e adorna di tre ninfe, di grifoni, e di leoni; lavoro tutto di bronzo, eseguito da un tal maestro Rosso nel 1277, come dice la iscrizione che gira intorno alla tazza. Questo maestro, sin qui conosciuto per questa epigrafe solamente, forse potrebbe esser quel maestro Rosso *padellaio* (arte che nel secolo XIII, e nei due seguenti, indicava un lavoratore in metallo), il quale nel 1264 ebbe varie somme per la palla di rame della cupola del Duomo di Siena (*pro mela mete operis Sancte Marie*). E un artefice che viveva e lavorava nel 1264, può ben essere che vivesse e lavorasse nel 1277. Intanto in Siena era un maestro Rosso gettatore in metalli: non sappiamo se in Perugia o altrove, altro artefice di tal nome e a quei tempi fosse dato di trovare. Ciò poniamo come semplice conghiettura, e non per cosa certa e provata. — La fonte fu finita durante il pontificato di Niccola III, che resse la chiesa dal 1277 al 1280.

Chi, infine, bramasse maggiori e più estese notizie su questa celebre fonte, potrà consultare l'eruditissimo e diligente ragionamento del prof. G. B. Vermiglioli, intitolato *Dell'Acquedotto e della Fontana maggiore di Perugia ec.*, Perugia 1827, in-4; e l'altra bell'opera *Le sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo fiorentino, che ornano la Fontana maggiore di Perugia, disegnate e incise da Silvestro Massari, e descritte da Gio. Batista Vermiglioli*; Perugia 1834, in-4, con 80 tavole in rame.

alla detta fonte del modo che era prima.[1] Finita quest' opera, desideroso Giovanni di riveder il padre vecchio ed indisposto, si partì di Perugia per tornarsene a Pisa; ma, passando per Firenze, gli fu forza fermarsi, per adoperarsi, insieme con altri, all' opera delle mulina d' Arno, che si facevano da San Gregorio appresso la piazza de' Mozzi. Ma finalmente, avendo avuto nuove che Niccola suo padre era morto, se n' andò a Pisa; dove fu per la virtù sua da tutta la città con molto onore ricevuto, rallegrandosi ognuno che, dopo la perdita di Niccola, fusse di lui rimaso Giovanni erede così delle virtù come delle facultà sue. E venuta occasione di far prova di lui, non fu punto ingannata la loro opinione; perchè, avendosi a fare alcune cose nella picciola ma ornatissima chiesa di Santa Maria della Spina, furono date a fare a Giovanni: il quale, messovi mano, con l' aiuto di alcuni suoi giovani, condusse molti ornamenti di quell' oratorio a quella perfezione che oggi si vede; la quale opera, per quello che si può giudicare, dovette esser in que' tempi tenuta miracolosa, e tanto più avendovi fatto in una figura il ritratto di Niccola di naturale, come seppe meglio. Veduto ciò i Pisani, i quali molto innanzi avevano avuto ragionamento e voglia di fare un luogo per le sepolture di tutti gli abitatori della città, così nobili come plebei, o per non empiere il Duomo di sepolture o per altra cagione, diedero cura a Giovanni di fare l' edifizio di Campo Santo, che è in su la piazza del Duomo verso le mura; onde egli, con buon disegno e con molto giudizio, lo fece in quella maniera, e con quelli ornamenti di marmo, e di quella grandezza che si vede. E perchè non si guardò a spesa nessuna, fu fatta la coperta di piombo; e fuori della porta principale si veggiono nel marmo intagliate queste parole: A. D. MCCLXXVIII, *tempore Domini Friderigi archiepiscopi Pisani, et Domini Tarlati potestatis, operario Orlando Sardella, Iohanne magistro ædificante.* Finita quest' opera, l'anno medesimo 1283 andò Giovanni a Napoli, dove per lo

[1] *Il Danti a titolo d' onore fu creato officiale della fonte; e per ricompensa gli furono assegnati 250 scudi romani.

re Carlo fece il Castel Nuovo di Napoli;[1] e, per allargarsi e farlo più forte, fu forzato a rovinare molte case e chiese, e particolarmente un convento di Frati di San Francesco; che poi fu rifatto maggiore e più magnifico assai che non era prima, lontano dal castello, e col titolo di Santa Maria della Nuova.[2] Le quali fabbriche cominciate e tirate assai bene innanzi, si partì Giovanni di Napoli per tornarsene in Toscana: ma giunto a Siena, senza essere lasciato passare più oltre, gli fu fatto fare il modello della facciata del Duomo di quella città, e poi con esso fu fatta la detta facciata ricca e magnifica molto.[3] L'anno poi 1286, fabbricandosi il vescovado d'Arezzo col disegno di Margaritone architetto aretino, fu condotto da Siena in Arezzo Giovanni, da Guglielmino Ubertini vescovo di quella città; dove fece di marmo la tavola dell'altar maggiore, tutta piena d'intagli di figure, di fogliami ed altri ornamenti, scompartendo per tutta l'opera alcune cose di musaico sottile, e smalti posti sopra piastre d'argento commesse nel marmo con molta diligenza. Nel mezzo è una Nostra Donna col figliuolo in collo, e dall'uno de' lati San Gregorio papa (il cui volto è il ritratto al

[1] L'interno, credesi, del Castel Nuovo, finito poi nel secolo XVI sotto il governo di D. Pietro di Toledo.

[2] Anche questa fabbrica (Vedi il Signorelli, *Culto delle due Sicilie*) è attribuita a Giovanni.

[3] *Il Duomo senese ebbe certamente un principio più antico assai di quello che vorrebbe il Vasari. Il barone di Rumhor, che sulla storia di questo magnifico tempio portò luce maggiore d'ogni altro scrittore, addusse autentiche memorie, per le quali si conosce che fino dai primi anni del secolo XIII si lavorava in quella chiesa. Si può bensì credere che questi lavori riguardassero il restauro o l'ornamento maggiore di alcuna sua parte, e non una nuova forma o disegno di essa. Ma dopo il 1250 crebbero assai i lavori; perchè troviamo essere maggiore il numero de' maestri stipendiati, e maggiori le somme spesevi; in modo che nel 1258 e 1259 si fecero dei notabili accrescimenti nel corpo della chiesa, di cui nel 1264 era già compita la cupola. Si sgombrava, frattanto, la piazza col demolire, nel 1276, il palazzo del vescovo. E nel 1297, si proponeva a quest' effetto di abbattere ed innalzare altrove la chiesa di San Giovanni, situata in quei tempi sulla piazza del Duomo allato alla presente casa dell' Opera. La qual proposizione, sebbene rinnovata nel 1301 e 1315, non ebbe il suo effetto se non dopo quest'ultimo anno. Da tutto ciò adunque si raccoglie, che se non può tenersi per vero che Niccola si trovasse alla prima fondazione del Duomo senese, ben può essere ch' egli desse il disegno dell' antico San Giovanni.

naturale di papa Onorio IV); e dall' altro, un San Donato, vescovo di quella città e protettore; il cui corpo, con quelli di Sant'Antilla e d' altri Santi, è sotto l' istesso altare riposto. E perchè il detto altare è isolato, intorno e dai lati sono storie picciole di basso rilievo della vita di San Donato; ed il finimento di tutta l'opera sono alcuni tabernacoli pieni di figure tonde di marmo, lavorate molto sottilmente. Nel petto della Madonna detta, è la forma d' un castone d' oro, dentro al quale, secondo che si dice, erano gioie di molta valuta; le quali sono state per le guerre, come si crede, dai soldati, che non hanno molte volte nè anco rispetto al SS. Sagramento, portate via, insieme con alcune figurine tonde che erano in cima e intorno a quell' opera: nella quale tutta spesero gli Aretini, secondo che si trova in alcuni ricordi, trentamila fiorini d' oro. Nè paia ciò gran fatto, perciò che ella fu in quel tempo cosa, quanto potesse essere, preziosa e rara; [1] onde tornando Federigo Barbarossa da Roma, dove si era incoronato, e passando per Arezzo molti anni dopo ch' era stata fatta, la lodò, anzi ammirò infinitamente: [2] ed in vero a gran ragione, perchè, oltre all' altre cose, sono le commettiture di quel lavoro, fatto d' infiniti pezzi, murate e commesse tanto bene, che tutta l' opra, chi non ha gran pratica delle cose dell'arte, la giudica agevolmente tutta d'un pezzo. Fece Giovanni nella medesima chiesa la cappella degli Ubertini, nobilissima famiglia, e signori (come sono ancora oggi, e più già furono) di castella, con molti ornamenti di marmo, che oggi sono ricoperti da altri molti, e grandi ornamenti di macigno; che in quel luogo, col disegno di Giorgio Vasari, l' anno 1535, furono posti per sostenimento d' un organo che vi è sopra, di straordinaria bontà e bellezza.

Fece similmente Giovanni Pisano il disegno della chiesa di Santa Maria de' Servi, che oggi è rovinata, insieme con molti palazzi delle più nobili famiglie della città, per le ca-

[1] Esiste ancora in quel Duomo, benchè molto danneggiata.

[2] * È facile intendere che qui il Vasari ha voluto parlare di Arrigo VII, il quale venendo da Roma passò per Arezzo nel settembre del 1312; perchè, come ognuno sa, Federigo Barbarossa morì nel 1190.

gioni dette di sopra. Non tacerò che essendosi servito Giovanni, nel fare il detto altare di marmo, d'alcuni Tedeschi, che più per imparare che per guadagnare s'acconciarono con esso lui; eglino divennero tali sotto la disciplina sua, che, andati dopo quell'opera a Roma, servirono Bonifazio VIII in molte opere di scultura per San Pietro, ed in architettura quando faceva Civita Castellana. Furono, oltre ciò, mandati dal medesimo a Santa Maria d'Orvieto, dove per quella facciata fecero molte figure di marmo, che secondo que' tempi furono ragionevoli. Ma, fra gli altri che aiutarono Giovanni nelle cose del vescovado d'Arezzo, Agostino ed Agnolo, scultori ed architetti sanesi, avanzarono col tempo di gran lunga tutti gli altri; come al suo luogo si dirà. Ma tornando a Giovanni, partito che egli fu d'Orvieto, venne a Firenze per vedere la fabbrica che Arnolfo faceva di Santa Maria del Fiore, e per vedere similmente Giotto, del quale aveva sentito fuori gran cose ragionare: ma non fu sì tosto arrivato a Firenze, che dagli operai della detta fabbrica di Santa Maria del Fiore gli fu data a fare la Madonna che, in mezzo a due angioli piccoli, è sopra la porta di detta chiesa che va in Canonica; la quale opera fu allora molto lodata.[1] Dopo, fece il battesimo piccolo di San Giovanni, dove sono alcune storie di mezzo rilievo della vita di quel Santo.[2] Andato poi a Bologna, ordinò la cappella maggiore della chiesa di San Domenico, nella quale gli fu fatto fare di marmo l'altare da Teodorico Borgognoni lucchese, vescovo, e Frate di quell'Ordine; nel qual luogo medesimo fece poi, l'anno 1298, la tavola di marmo dove sono la Nostra Donna ed altre otto figure assai ragionevoli.[3]

E, l'anno 1300, essendo Niccola da Prato cardinale le-

[1] *Queste belle e conservate sculture vedonsi sempre nel luogo indicato dal Vasari.

[2] *Il presente fonte battesimale non può essere opera di Giovanni Pisano, nè d'Andrea, come vorrebbe il Del Migliore, perchè la iscrizione incisa attorno lo dice fatto nel 1370; nel qual tempo Giovanni era morto da 50 anni, e Andrea da 25.

[3] *Quest' altare e le descritte figure più non esistono. Credono alcuni che Fra Guglielmo da Pisa operasse con Giovanni in dette sculture; il che, sebbene sia verosimile, non può accertarsi, per mancanza di documenti.

gato dal papa a Firenze per accomodare le discordie dei Fiorentini, gli fece fare un monasterio di donne in Prato, che dal suo nome si chiama San Niccola; e restaurare nella medesima terra il convento di San Domenico, e così anco quel di Pistoia; nell'uno e nell'altro de' quali si vede ancora l'arme di detto cardinale.[1] E perchè i Pistolesi avevano in venerazione il nome di Niccola padre di Giovanni, per quello che colla sua virtù aveva in quella città adoperato; fecion fare ad esso Giovanni un pergamo di marmo per la chiesa di Sant'Andrea, simile a quello che egli aveva fatto nel Duomo di Siena:[2] e ciò per concorrenza d'uno che poco innanzi n'era stato fatto nella chiesa di San Giovanni Evangelista da un Tedesco, che ne fu molto lodato.[3] Giovanni, dunque, diede finito il suo in quattro anni, avendo l'opera di quello divisa in cinque storie della vita di Gesù Cristo, e fattovi oltre ciò un Giudizio universale con quella maggior diligenza che seppe, per pareggiare o forse passare quello allora tanto nominato d'Orvieto. E intorno a detto pergamo, sopra alcune colonne che lo reggono, intagliò nell'architrave, parendogli (come fu in vero), per quanto sapeva quella età, aver fatto una grande e bell'opera, questi versi:

Hoc opus sculpsit Joannes, qui res non egit inanes,
Nicoli natus.... meliora beatus,
Quem genuit Pisa, doctum super omnia visa.[4]

[1] *Giovanni Pisano non poteva nel 1300 restaurare la chiesa di San Domenico di Prato, come scrive il Vasari, perchè se ne ergeva allora la fabbrica, cominciata nel 1281 e non ancora compiuta nel 1322, sotto la direzione di Fra Mazzetto converso domenicano. Verosimilmente fu invitato Giovanni a porgere consigli sui lavori fatti e quelli che restavano a farsi. Le stesse difficoltà sono per la chiesa di San Domenico di Pistoia.

[2] *Cioè Niccola suo padre, come s'è veduto.

[3] *Varie dispute si sono agitate dagli scrittori dell'arte sul vero autore di questo pergamo di San Giovanni *forcivitas*, che il Vasari dice tedesco, e il Ciampi lombardo, e il Cicognara nè l'uno nè l'altro; anzi conchiude che sia opera di Niccola o di uno de' suoi più valenti imitatori. Questione che sarebbe schiarita, se tuttavia fosse leggibile la iscrizione della quale al Tolomei (*Guida di Pistoia*) parve di vedere un vestigio nella fascia sotto il piede dell'Angelo dell'Apocalisse.

[4] *Questa iscrizione, che il Vasari ha data incompiuta ed inesatta, porta l'anno 1301, e può vedersi fedelmente riferita dal Morrona, dal Cicognara e dal Tolomei.

Fece Giovanni, in quel medesimo tempo, la pila dell'acqua santa di marmo della chiesa di San Giovanni Evangelista nella medesima città, con tre figure che la reggono; la Temperanza, la Prudenza e la Giustizia: la quale opera, per essere allora stata tenuta molto bella, fu posta nel mezzo di quella chiesa come cosa singolare.[1] E prima che partisse di Pistoia, sebben non fu così allora cominciata l'opera, fece il modello del campanile di San Iacopo, principale chiesa di quella città; nel quale campanile, che è in sulla piazza di detto San Iacopo ed a canto alla chiesa, è questo millesimo: *A. D.* 1301.[2] Essendo, poi, morto in Perugia papa Benedetto IX,[3] fu mandato per Giovanni, il quale andato a Perugia, fece nella chiesa vecchia di San Domenico de' Frati Predicatori una sepoltura di marmo per quel pontefice; il quale ritrattato di naturale e in abito pontificale, pose intorno sopra la cassa con due Angeli, uno da ciascun lato, che tengono una cortina; e di sopra una Nostra Donna con due Santi di rilievo che la mettono in mezzo; e molti altri ornamenti intorno a quella sepoltura intagliati. Parimente, nella chiesa nuova de'detti Frati Predicatori fece il sepolcro di messer Niccolò Guidalotti perugino e vescovo di Recanati, il quale fu institutore della Sapienza nuova di Perugia.[4] Nella quale chiesa nuova, dico, che prima era stata fondata da altri, condusse la navata del mezzo; che fu con molto migliore ordine fondata da lui, che il rimanente della chiesa non era stato fatto; la quale da un lato pende, e minaccia (per essere stata male fondata) rovina. E nel vero, chi mette mano a fabbricare ed a far cose d'importanza, non da chi sa poco,

[1] Essa è oggi molto logora, ma fortunatamente assai meno (avverte il Cicognara) che gli scrittori non dicano. — * Oggi però non è più nel mezzo, ma presso la porta laterale.

[2] *Il Tolomei non potè leggervi l'anno 1301, citato dal Vasari; ma solo il 1200, epoca probabile del principio della fabbrica.

[3] Leggi Benedetto XI, che morì in Perugia nel 1304. Il celebre cardinale Niccolò da Prato gli fece far da Giovanni la sepoltura di cui qui si parla, e che tuttora si vede. Essa, dice il Cicognara, ha qualche somiglianza con quella della regina di Cipri in Assisi, che il Vasari dice opera di Fuccio. Vedi la nota 1, a pag. 260.

[4] Si chiamava Benedetto, dice il Mariotti nelle *Lettere Perugine*, e fu posteriore a Giovanni, almeno di un secolo.

ma dai migliori, dovrebbe sempre pigliar consiglio, per non aver, dopo il fatto, con danno e vergogna a pentirsi d'essersi dove più bisognava mal consigliato. Voleva Giovanni, speditosi delle cose di Perugia, andare a Roma per imparare da quelle poche cose antiche che vi si vedevano,[1] sì come aveva fatto il padre; ma da giuste cagioni impedito non ebbe effetto questo suo desiderio, e massimamente sentendo la corte essere di poco ita in Avignone.[2] Tornato adunque a Pisa, Nello di Giovanni Falconi operaio gli diede a fare il pergamo grande del Duomo, che è a man ritta, andando verso l'altar maggiore, appiccato al coro: al qual dato principio, ed a molte figure tonde, alte braccia tre, che a quello avevano a servire, a poco a poco lo condusse a quella forma che oggi si vede, posato parte sopra le dette figure, parte sopra alcune colonne sostenute da leoni; e nelle sponde fece alcune storie della vita di Gesù Cristo. È un peccato veramente, che tanta spesa, tanta diligenza e tanta fatica, non fusse accompagnata da buon disegno; e non avesse la sua perfezione, nè invenzione, nè grazia, nè maniera che buona fusse, come avrebbe a' tempi nostri ogni opera che fusse fatta anco con molto minore spesa e fatica. Nondimeno, dovette recare agli uomini di que' tempi, avvezzi a vedere solamente cose goffissime, non piccola maraviglia. Fu finita quest'opera l'anno 1320,[3] come appare in

[1] *Se non si potesse supporre che Giovanni nella sua gioventù fosse andato a Roma per istudiare le cose antiche, sarebbe stato ben tardi se si fosse risoluto a farlo quando era già vecchio.

[2] Fu colà trasferita da Clemente V, eletto papa nel 1305, e ricondotta a Roma da Gregorio XI nel 1377.

[3] *Il pulpito fu cominciato nel 1302, e terminato nel 1311; come si ritrae e dal frammento d'iscrizione riferita dal Vasari, e da altro frammento che oggi si vede in un pilastro esterno della facciata di mezzo giorno. Esso fu poi tutto scomposto: alcune parti furono adoprate nel nuovo pergamo costruito nel 1607 col disegno di uno scultore francese; i bassorilievi furono posti per parapetto alla ringhiera ch'è in fondo alla chiesa: i quali tolti anche di lì, ora si vedono nella galleria sopra la sinistra navata del Duomo, per esser poi posti, come si dice, nei nuovi amboni. Essi sono in numero di sei, e rappresentano la nascita di Gesù, e l'Angelo che ne dà l'annunzio ai pastori; l'adorazione dei Re magi; la presentazione al tempio, e la fuga in Egitto; la strage degli Innocenti; il tradimento di Giuda, e la crocifissione, ch'è la storia meno pregevole; anzi il Cristo è cosa molto difettosa. Queste opere ba-

certi versi che sono intorno al detto pergamo, che dicono così:

Laudo Deum verum, per quem sunt optima rerum,
Qui dedit has puras homini formare figuras;
Hoc opus his annis Domini sculpsere Johannis
Arte manus sole quondam, natique Nicole,
Cursis undenis tercentum, milleque plenis, ec.

Con altri tredici versi, i quali non si scrivono per meno essere noiosi a chi legge, e perchè questi bastano non solo a far fede che il detto pergamo è di mano di Giovanni, ma che gli uomini di que' tempi erano in tutte le cose così fatti. Una Nostra Donna ancora, che in mezzo a San Giovanni Batista ed un altro Santo si vede in marmo sopra la porta principale del Duomo, è di mano di Giovanni, e quegli che a' piedi della Madonna sta in ginocchioni, si dice essere Piero Gambacorti operaio.[1] Comunque sia, nella base dove posa l'immagine di Nostra Donna, sono queste parole intagliate:

Sub Petri cura hæc pia fuit sculpta figura;
Nicoli nato sculptore Johanne vocato.

Similmente sopra la porta del fianco, che è dirimpetto al campanile, è di mano di Giovanni una Nostra Donna di marmo, che ha da un lato una donna inginocchioni, con due bambini, figurata per Pisa, e dall'altro l'imperadore Enrico.[2] Nella base dove posa la Nostra Donna, sono queste parole: *Ave gratia plena, Dominus tecum*; e appresso:

Nobilis arte manus sculpsit Johannes Pisanus
Sculpsit sub Burgundio Tadi benigno...;

ed intorno alla base di Pisa:

Virginis ancilla sum Pisa quieta sul illa;

ed intorno alla base d'Enrico:

Imperat Henricus qui Christo fertur amicus.

stano sole a provarci, dice il Cicognara, che sono di Giovanni i bassorilievi del Duomo d' Orvieto, attribuiti al padre.

[1] *È falsa la tradizione che riferisce il Vasari, perchè Pietro Gambacorti, che fu nel 1392 ucciso a tradimento, ai tempi di Giovanni Pisano doveva esser molto giovane; e perciò non ancora in tale età da esser operaio del Duomo pisano.

[2] *Di queste sculture il Da Morrona vide gli avanzi confusi fra i sassi e la terra, e che poi furono collocati nel Campo Santo pisano.

Essendo stata già molti anni nella pieve vecchia della terra di Prato, sotto l'altare della cappella maggiore, la cintola di Nostra Donna, che Michele da Prato tornando di Terra Santa aveva recato nella patria l'anno 1141, e consegnatala a Uberto proposto di quella pieve, che la pose dove si è detto, e dove era stata sempre con gran venerazione tenuta; l'anno 1312, fu voluta rubare da un pratese, uomo di malissima vita, e quasi un altro ser Ciappelletto: ma, essendo stato scoperto, fu per mano della giustizia come sacrilego fatto morire. Da che mossi i Pratesi, deliberarono di fare, per tenere più sicuramente la detta cintola, un sito forte e bene accomodato: onde, mandato per Giovanni, che già era vecchio, feciono col consiglio suo nella chiesa maggiore la cappella dove ora sta riposta la detta cintola di Nostra Donna. E poi, col disegno del medesimo, feciono la detta chiesa molto maggiore di quello ch'ella era, e la incrostarono di fuori di marmi bianchi e neri; e similmente il campanile, come si può vedere.[1] Finalmente, essendo Giovanni già vecchissimo, si morì l'anno 1320, dopo aver fatto, oltre a quelle che dette si sono, molte altre opere di scultura ed architettura.[2] E nel vero, si deve molto a lui ed a Niccola suo padre; poichè, in tempi privi d'ogni bontà di disegno, diedero in tante tenebre non piccolo lume alle cose di quest'arti, nelle quali furono in quell'età veramente eccellenti. Fu sotterrato Giovanni in Campo Santo onoratamente, nella stess'arca dove era stato posto Niccola sua padre.[3] Furono

[1] * L'ingrandimento della cattedrale di Prato fu cominciato l'anno 1317. Il campanile, lasciato non finito da Giovanni, per la morte sopravvenutagli, fu condotto a fine da Niccolò di Cecco del Mercia, e da Sano suo figliuolo, architetti senesi; e ciò dovette essere circa il 1340, perchè a quel tempo il vescovo chiedeva ai suoi diocesani elemosine per fare le campane. (Vedi Bianchini, *Memorie della Sacra Cintola;* Repetti, *Dizionario della Toscana.*)

[2] * Opera di Giovanni è pure una pila con bassorilievo esistente nella chiesa di San Pietro in Vinculis, del castello detto di Santo Piero, circa dieci miglia lontano da Pisa, nella quale incise il suo nome, e quello di un tal Leonardo, suo scolaro. Giovanni lavorò pure in avorio, come si ritrae da un istrumento de' 5 giugno 1299, col quale egli si obbliga di fare delle figure d'avorio a tutta perfezione: e perciò si crede opera di lui una molto bella immagine della Vergine col Bambino, scolpita in questa materia, che si conserva nel Santuario del Duomo di Pisa. (Vedi Da Morrona, *Pisa illustrata,* T. II.)

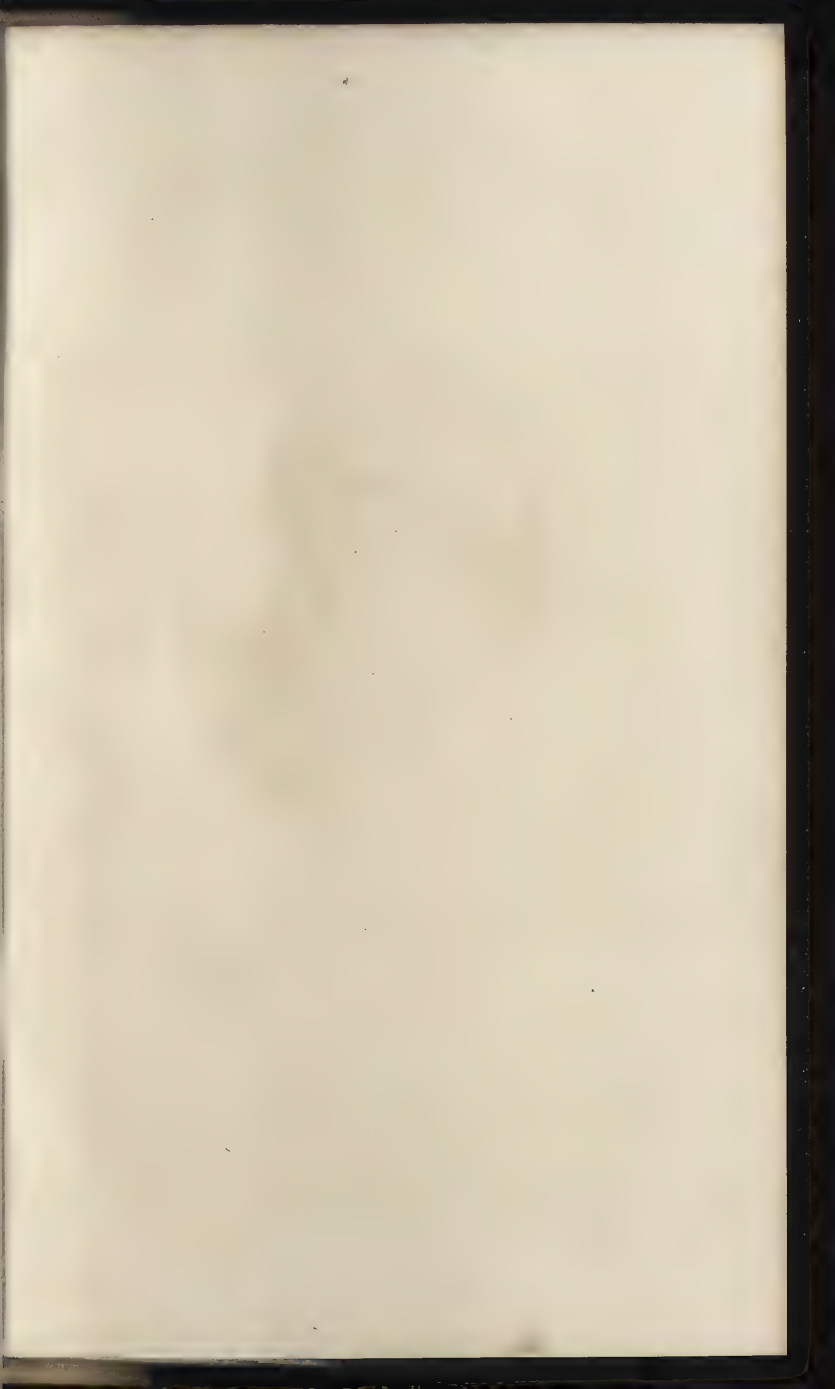
[3] * In una lastra di marmo, posta a' piè della facciata del palazzo arcivesco-

discepoli di Giovanni molti che dopo lui fiorirono; ma particolarmente Lino, scultore ed architetto sanese, il quale fece in Pisa la cappella dove è il corpo di San Ranieri in Duomo, tutta ornata di marmi, e similmente il vaso del battesimo ch'è in detto Duomo col nome suo.[1] Nè si maravigli alcuno che facessero Niccola e Giovanni tante opere; perchè, oltre che vissono assai, essendo i primi maestri in quel tempo che fussono in Europa, non si fece alcuna cosa d'importanza alla quale non intervenissono; come, oltre a quelle che dette si sono, in molte iscrizioni si può vedere. E poichè con l'occasione di questi due scultori ed architetti si è delle cose di Pisa ragionato, non tacerò, che in su le scalee di verso lo Spedale Nuovo, intorno alla base che sostiene un leone ed il vaso che è sopra la colonna di porfido, sono queste parole:

Questo è 'l talento che Cesare imperadore diede a Pisa, con lo quale si misurava lo censo che a lui era dato: lo quale è edificato sopra questa colonna e leone nel tempo di Giovanni Rosso operaio dell'opera di Santa Maria Maggiore di Pisa, A. D. MCCCXIII *Indictione secunda di Marzo.*[2]

vile di Siena, è questa iscrizione: HOC EST SEPULCRUM MAGISTRI JOHANNIS QUONDAM MAGISTRI NICOLAI ET DE EIUS EREDIBUS. Se questo Giovanni è il Pisano (il che non sapremmo dar per certo), allora bisogna dire ch'egli, affezionatissimo a Siena, si eleggesse ivi la sua sepoltura qualche tempo innanzi al morire, e che poi, per mutata volontà, ordinasse d'esser seppellito a Pisa.

[1] *Questo vaso battesimale, vuolsi che sia quello che ora vedesi in Campo Santo sotto il numero 132: ma siccome esso, non solo manca del nome dello scultore (contro quel che dice il Vasari) ma sì ancora d'ogni carattere del tempo, così non si può ritenere che per opera molto posteriore al 300; ed è lavoro di assai cattivo gusto. Rispetto al qual Lino, noi sospettiamo che il Vasari equivocasse nel nome, e crediamo che sia piuttosto Tino di Camaino, autore di opere rispettabili; del quale abbiamo fatto parola nelle note alla Vita di Agostino ed Agnolo. (Vol. III, pag. 3, nota 3.)

[2] *Questo vaso di marmo pario, dove è rappresentata una ceremonia bacchica, è squisito lavoro di greco scarpello. La epigrafe riportata dal Vasari fu fatta cancellare da Francesco Quarantotto operaio, perchè creduto favoloso il racconto. Cosimo Cioli da Settignano, nel 1604, restaurò il coperchio, vi fece il dado sotto la base, e adattò e polì la colonna. Finalmente, nell'anno 1810, per meglio provvedere alla conservazione di esso, fu trasportato dentro il Campo Santo, dove ora è indicato sotto il numero 52.

ANDREA TAFI.

ANDREA TAFI,

PITTORE FIORENTINO.

[Nato 1213; — morto 2194.]

Siccome recarono non piccola maraviglia le cose di Cimabue (avendo egli dato all' arte della pittura miglior disegno e forma) agli uomini di que'tempi, avvezzi a non vedere se non cose fatte alla maniera greca; così l' opere di musaico d' Andrea Tafi, che fu nei medesimi tempi, furono ammirate; ed egli perciò tenuto eccellente, anzi divino, non pensando que' popoli, non usi a vedere altro, che in cotale arte meglio operar si potesse.[1] Ma di vero, non essendo egli il più valente uomo del mondo, considerato che il musaico per la lunga vita era più che tutte l'altre pitture stimato, se n' andò da Firenze a Venezia, dove alcuni pittori greci lavoravano in San Marco di musaico;[2] e con essi pigliando dimestichezza, con preghi, con danari e con promesse operò di maniera, che a Firenze condusse maestro Apollonio pittore greco, il quale gl' insegnò a cuocere i vetri del musaico e far lo stucco per commetterlo; ed in sua compagnia lavorò nella tribuna di San Giovanni la parte di sopra dove sono le

[1] Al Vasari, che pur doveva aver veduti i musaici delle chiese di Roma, dice qui il Della Valle, come poterono cader dalla penna queste parole?

[2] * Che l' arte del musaico non si perdesse mai in Italia, lo provarono con molte testimonianze di antichi scrittori il Muratori, in prima, nella Dissertazione 24 delle sue *Antichità italiane del medio-evo*, ove riferì per intero un trattato di varie pratiche o segreti sulle arti e sul musaico, scritto nel secolo VIII, il quale si conserva nell' Archivio Capitolare di Lucca; e poscia monsignor Furietti, nella sua bella ed erudita opera *De Musivis*: dalla quale apparisce che non solo l' arte del musaico non fu perduta, ma (quel che è più, e contradice all' asserzione del Vasari) che essa fu esercitata da artefici italiani, anche avanti a' tempi del Tafi, di Fra Iacopo Francescano, e del Gaddi.

Potestà, i Troni e le Dominazioni: nel qual luogo poi Andrea, fatto più dotto, fece, come si dirà di sotto, il Cristo che è sopra la banda della cappella maggiore.[1] Ma, avendo fatto menzione di San Giovanni, non passerò con silenzio, che quel tempio antico è tutto, di fuori e di dentro, lavorato di marmi d'opera corintia; e che egli è non pure in tutte le sue parti misurato e condotto perfettamente, e con tutte le sue proporzioni, ma benissimo ornato di porte e di finestre, ed accompagnato da due colonne di granito per faccia, di braccia undici l'una, per fare i tre vani; sopra i quali sono gli architravi che posano in su le dette colonne, per reggere tutta la macchina della volta doppia; la quale è dagli architetti moderni come cosa singolare lodata, e meritamente: perciocchè ella ha mostrato il buono che già aveva in sè quell'arte a Filippo di ser Brunellesco, a Donatello, ed agli altri maestri di que' tempi, i quali impararono l'arte col mezzo di quell'opera e della chiesa di Sant'Apostolo di Firenze; opera di tanto buona maniera, che tira alla vera bontà antica; avendo, come si è detto di sopra, tutte le colonne di pezzi misurate e commesse con tanta diligenza, che si può molto imparare a considerarle in tutte le sue parti. Ma, per tacere molte cose che della buona architettura di questa chiesa si potrebbono dire, dirò solamente che molto si diviò da questo segno e da questo buon modo di fare, quando si rifece di marmo la facciata della chiesa di San Miniato sul Monte fuor di Firenze, per la conversione del beato San Giovanni Gualberto cittadino di Firenze, e fondatore della congregazione de' Monaci di Vall'Ombrosa; perchè quella, e molte altre opere che furono fatte poi, non furono punto in bontà a quelle dette somiglianti.[2] Il che medesimamente avvenne nelle cose della scultura; perchè tutte quelle che fecero in Italia i maestri di quell'età, come si è detto nel Proemio delle Vite, furono molto goffe: come si può vedere in molti luoghi, e particolarmente in Pistoia in San Barto-

[1] *Intorno a questo Apollonio, preteso greco, vedasi il *Commentario* in fine di questa Vita.

[2] *Qui il Vasari contraddice a quelle lodi che meritamente aveva dato all'architettura di questa Basilica, nel Proemio delle Vite a pag. 207.

lommeo de'canonici regolari; dove, in un pergamo fatto goffissimamente da Guido da Como, è il principio della vita di Gesù Cristo con queste parole, fattevi dall'artefice medesimo l'anno 1199:

Sculptor laudatur quod doctus in arte probatur,
Guido de Como me cunctis carmine promo.[1]

Ma per tornare al tempio di San Giovanni, lasciando di raccontare l'origine sua, per essere stata scritta da Giovanni Villani e da altri scrittori;[2] avendo già detto che da quel tempio s'ebbe la buona architettura che oggi è in uso, aggiugnerò che, per quel che si vede, la tribuna fu fatta poi; e che, al tempo che Alesso Baldovinetti, dopo Lippo pittore fiorentino, racconciò quel musaico, si vide ch'ella era stata anticamente dipinta e disegnata di rosso, e lavorata tutta sullo stucco. Andrea Tafi, dunque, e Apollonio greco fecero in quella tribuna, per farlo di musaico, uno spartimento, che, stringendo da capo accanto alla lanterna, si veniva allargando insino sul piano della cornice di sotto, dividendo la parte più alta in cerchj di varie storie. Nel primo sono tutti i ministri ed esecutori della volontà divina; cioè gli Angeli, gli Arcangeli, i Cherubini, i Serafini, le Potestati, i Troni e le Dominazioni. Nel secondo grado sono, pur di musaico alla maniera greca, le principali cose fatte da Dio, da che fece la luce insino al diluvio. Nel giro che è sotto questi, il quale viene allargando le otto facce di quella tribuna, sono tutti i fatti di Ioseffo e de' suoi dodici fratelli. Seguitano poi sotto questi, altri e tanti vani della medesima grandezza, che girano similmente innanzi, nei quali è pur di mosaico la vita

[1] * In questo pergamo veramente è scritto, dopo i due versi riportati dal Vasari, *Anno Domini* MCCL; e quindi altri due versi che dicono:

Est operi sanus superestans Turrisianus
Namque fide prona vigil K (Christus) Deus inde corona.

Il qual Torrisiano, che il Ciampi crede scultore delle parti men buone di questo pergamo, a noi sembra piuttosto il soprintendente al lavoro.

[2] Dal Villani, secondo la volgar tradizione; da altri, secondo più o men probabili congetture. Stando alle più probabili, il tempio, come già si accennò, può credersi opera del sesto secolo. Formato in gran parte di frammenti antichi, potè esser creduto più antico. La confusione e l'invertimento degli Ordini (vedi il D'Agincourt, il Cicognara, ec.), l'uso che vi fu fatto di qualche lapida preziosa in luogo di semplice materiale ec., mostrano esser opera di tempi barbarici.

di Gesù Cristo, da che fu concetto nel ventre di Maria, insino all'ascensione in cielo; poi, ripigliando il medesimo ordine, sotto i tre fregi è la vita di San Giovanni Battista, cominciando dall'apparizione dell'Angelo a Zaccheria sacerdote, insino alla decollazione e sepoltura che gli danno i suoi discepoli. Le quali tutte cose essendo goffe senza disegno e senz'arte, e non avendo in sè altro che la maniera greca di que'tempi, io non lodo semplicemente, ma sì bene avuto rispetto al modo di fare di quell'età, e all'imperfetto che allora aveva l'arte della pittura: senza che, il lavoro è saldo, e sono i pezzi del musaico molto bene commessi. Insomma, il fine di quell'opera è molto migliore, o, per dir meglio, manco cattivo che non è il principio; sebbene il tutto, rispetto alle cose d'oggi, muove piuttosto a riso che a piacere o maraviglia. Andrea, finalmente, fece con molta sua lode, da per sè e senza l'aiuto d'Apollonio, nella detta tribuna, sopra la banda della cappella maggiore, il Cristo che ancor oggi vi si vede, di braccia sette. Per le quali opere famoso per tutta l'Italia divenuto, e nella patria sua eccellente reputato, meritò d'essere onorato e premiato largamente. Fu veramente felicità grandissima quella d'Andrea, nascer in tempo che, goffamente operandosi, si stimasse assai quello che pochissimo o piuttosto nulla stimare si doveva:[1] la qual cosa medesima avvenne a Fra Iacopo da Turrita[2] dell'Ordine di San Francesco; perchè avendo fatto l'opere di musaico che sono nella scarsella dopo l'altare di detto San Giovanni,[3] non ostante che fussero poco lodevoli, ne fu con

[1] *Questo è uno dei passi delle Vite dove il Vasari svela il gusto del tempo suo, e il suo contraddittorio e pregiudicato modo di sentenziare sulle opere dell'arte ch'egli chiama vecchia. Ma oggi che, per buona sorte, va cessando quel disprezzo al quale furono dagli accademici condannate le opere dei vecchi artefici, anche i primi tentativi dell'arte rinascente sono considerati e studiati; imperciocchè si comincia a più universalmente conoscere che nella parte più essenziale dell'arte, cioè nel concetto e nel sentimento, anche le opere di questi tempi, piuttosto che muovere al riso, sono degne di ammirazione e di riverenza.

[2] * Vedi il *Commentario* in fine di questa Vita.

[3] Cioè la tribuna aggiuntavi (nel 1200) per far il coro, e nella quale è un'iscrizione metrica, ove leggesi il nome dell'autor de' musaici, l'anno in cui li fece o terminò, cioè nel 1225, ec.: di che vedi quanti hanno parlato del tempio ove ancor si veggono, e, in confronto di quelli d'ogni altro, benissimo conservati.

premj straordinarj remunerato, e poi come eccellente maestro condotto a Roma; dove lavorò alcune cose nella cappella dell'altar maggiore di San Giovanni Laterano, e in quella di Santa Maria Maggiore.[1] Poi, condotto a Pisa, fece nella tribuna principale del Duomo, colla medesima maniera che aveva fatto l'altre cose sue, aiutato nondimeno da Andrea Tafi e da Gaddo Gaddi, gli Evangelisti ed altre cose che vi sono; le quali poi furono finite da Vicino,[2] avendole egli lasciate poco meno che imperfette del tutto. Furono dunque in pregio per qualche tempo l'opere di costoro; ma poi che l'opere di Giotto furono, come si dirà al luogo suo, poste in paragone di quelle d'Andrea, di Cimabue e degli altri, conobbero i popoli in parte la perfezione dell'arte, vedendo la differenza ch'era dalla maniera prima di Cimabue a quella di Giotto nelle figure degli uni e degli altri, ed in quelle che fecero i discepoli ed imitatori loro. Dal qual principio, cercando di mano in mano gli altri di seguire l'orme de' maestri migliori, e sopravanzando l'un l'altro felicemente più l'un giorno che l'altro, da tanta bassezza sono state quest'arti al colmo della loro perfezione, come si vede, inalzate. Visse Andrea anni ottant'uno, e morì innanzi a Cimabue nel 1294. E per la reputazione e onore che si guadagnò col musaico, per averlo egli prima d'ogni altro arrecato ed insegnato agli uomini di Toscana in miglior maniera, fu cagione che Gaddo Gaddi, Giotto e gli altri fecero

[1] * Nella tribuna o abside di San Giovanni Laterano, fatto fare da Niccolò IV nel 1291, dov'è figurata la Croce mistica in mezzo alla Beatissima Vergine, San Giovanni, Sant'Antonio, San Francesco e cinque Apostoli. Il nome del musaicista, così scritto: IACOBUS TORIT. PICTOR HOC OPUS FECIT, è nell'angolo a sinistra di chi guarda, sotto i piedi di San Paolo. Ebbe in aiuto Fra Iacopo da Camerino, Francescano, del quale debbono essere le figure dei nove Apostoli che si vedono nella fascia o fregio sottoposto al gran musaico; imperciocchè il nome si legge presso il suo ritratto, ch'è una figura in ginocchio vestita dell'abito francescano, avente in mano un martello, con accanto la scritta: F. JACOBUS DE CAMERINO SOCIUS MAGISTRI OPERIS. — L'altro musaico in Santa Maria Maggiore, parimente nell'abside, e rappresentante l'Incoronazione della Vergine, fu fatto fare dallo stesso Niccolò IV, che vi si vede effigiato di faccia al cardinal Iacopo Colonna. E quivi il nome di Iacopo mosaicista è scritto egualmente alla sinistra di chi guarda, accanto a San Francesco: JACOBUS TORITI PICTOR HOC OPUS MOSAICEN FECIT. Ed alla destra è l'anno MCCXCV.

[2] Pittor pisano, del quale è parlato in seguito nella Vita del Gaddi.

poi l'eccellentissime opere di quel magisterio, che hanno acquistato loro fama e nome perpetuo. Non mancò chi dopo la morte d'Andrea lo magnificasse con questa iscrizione:

> Qui giace Andrea, ch'opre leggiadre e belle
> Fece in tutta Toscana, ed ora è ito
> A far vago lo regno delle stelle.

Fu discepolo d'Andrea, Buonamico Buffalmacco, che gli fece essendo giovanetto molte burle,[1] ed il quale ebbe da lui il ritratto di papa Celestino IV milanese, e quello d'Innocenzio IV; l'uno e l'altro de'quali ritrasse poi nelle pitture sue che fece a Pisa in San Paolo a ripa d'Arno. Fu discepolo, e forse figliuolo del medesimo, Antonio d'Andrea Tafi, il quale fu ragionevole dipintore; ma non ho potuto trovare alcun'opera di sua mano: solo si fa menzione di lui nel vecchio libro della compagnia degli uomini del disegno.[2]

Merita, dunque, d'essere molto lodato fra gli antichi maestri Andrea Tafi; perciocchè, sebbene imparò i principj del musaico da coloro che egli condusse da Venezia a Firenze, aggiunse nondimeno tanto di buono all'arte, commettendo i pezzi con molta diligenza insieme, e conducendo il lavoro piano come una tavola (il che è nel musaico di grandissima importanza), che egli aperse la via di far bene, oltre gli altri, a Giotto, come si dirà nella Vita sua; e non solo a Giotto, ma a tutti quelli che dopo lui insino a' tempi nostri si sono in questa sorte di pittura esercitati. Onde si può con verità affermare, che quelle opere che oggi si fanno maravigliose, di musaico, in San Marco di Venezia ed in altri luoghi, avessero da Andrea Tafi il loro primo principio.[3]

[1] Vedi la novella 191 del Sacchetti, che il Baldinucci riferì, mutilandola, nella Vita di Buffalmacco.

[2] * Ed in fatti, nel libro della Compagnia di San Luca, oggi posseduto dal sig. G. Masselli, si trova: *Antonio di Andrea Tafi* 1348.

[3] Proposizione, per quel che già si è detto, ormai insostenibile.

COMMENTARIO ALLA VITA DI ANDREA TAFI.

INTORNO A FRA IACOPO FRANCESCANO E IACOPO TORRITI, MUSAICISTI.

A render più incerto quel tanto che di Fra Iacopo musaicista sappiamo, mal si addiceva al Padre Della Valle il venir fuori con nuovi supposti, e dar motivo di quistione, com' egli fece, [1] confondendo il musaicista con un pittore senese di nome Mino, il quale nel 1289 dipinse una Vergine con varj Santi, nella *casa de' Nove* di Siena; opera (oggi perduta) che ha dato luogo a dispute ed errori, che noi toglieremo di mezzo annotando la Vita di Simone di Martino, detto Memmi. Di qui è che il Lanzi ed altri scrittori moderni, seguendo il Della Valle, chiamarono promiscuamente questo artefice Fra Iacopo e Fra Mino. E da questa confusione di nomi ne venne per conseguenza la confusione delle cose.

Quindi scendendo a dichiarare un po' più le parole del Vasari spettanti a Fra Iacopo, diremo innanzi tutto, ch' è stata grave inavvertenza l' aver fatto dire al Vasari che Fra Iacopo fu scolare del Tafi; mentre nessuna espressione di lui accenna a questo, ma piuttosto il contrario: ed il Baldinucci, tirato dal sistema di far derivare ogni risorgimento dell' arte dalla scuola fiorentina, fu il primo che gettò là questo sospetto; ch' è stato poi, senza ben ponderare le espressioni del Biografo aretino, seguitato a chius' occhi da molti scrittori anche de' tempi nostri. E difatti, chi attentamente si faccia a leggere il nostro scrittore, non solo si persuaderà che il Tafi non fu maestro al volgarmente detto da Torrita, ma forse gli cadrà in mente un molto fondato dubbio che sia il contrario: il qual dubbio già si avvicina a divenir certezza, ponendo mente ai dati cronologici. Ed invero, se il Tafi nacque nel 1213, come poteva esser maestro di Fra Iacopo, il quale col musaico della Tribuna di San Giovanni di Firenze

[1] *Lettere Senesi*, tom. I, pag. 282 e seg.

si mostra già artefice fatto nel 1225, quando il Tafi non avrebbe avuto che 12 anni?[1] Noi incliniamo più volentieri a credere che il Tafi apprendesse dall'artefice francescano, o che, per lo meno, fosse suo compagno in alcuni lavori di musaico; ed il Vasari corrobora questa congettura là dove dice che, nei lavori del Duomo di Pisa, Fra Iacopo *fu aiutato* da Andrea Tafi e da Gaddo Gaddi.[2]

Nè al solo Tafi poteva Fra Iacopo esser maestro, ma ben anche a quell' Apollonio che si vuole insegnasse ad Andrea l' arte di cuocere i vetri e di commetterli a musaico. A proposito del quale, adempiendo qui alla promessa fatta in una nota al *Commentario* della Vita di Cimabue, metteremo fuori la congettura che questo maestro Apollonio, dal Vasari detto greco, possa essere invece un artefice fiorentino. Alcuni impugnarono la esistenza di questo musaicista, perchè tra quelli che operarono in Venezia non venne loro fatto di trovare il nome di un Apollonio; ma ciò non toglie ch'egli non sia esistito: e noi abbiamo nella testimonianza di uno scrittore, una prova non solo della esistenza di maestro Apollonio, ma altresì ch'egli era fiorentino. È questi il Del Migliore, il quale nelle sue *Riflessioni* ed *Aggiunte* alle Vite del Vasari,[3] dice di aver letto *Magister Apollonius pictor Florentinus*, in un contratto dell' anno 1279.

Se dunque Apollonio non fu greco ma fiorentino, cessa ogni ragione di dire che il Tafi imparasse in Venezia da certi

[1] ANNUS PAPA TIBI NONUS CURREBAT HONORI
AC FEDERICE TUO QUINTUS MONARCA DECORI
VIGINTI QUINQUE CHRISTI CUM MILLE DUCENTIS
TEMPORA CURREBANT PER SECULA CUNCTA MANENTIS
HOC OPUS INCEPIT LUX MAI TUNC DUODENA
QUOD DOMINI NOSTRI CONSERVET GRATIA PLENA
SANCTI FRANCISCI FRATER FUIT HOC OPERATUS
JACOBUS IN TALI PRE CUNCTIS ARTE PROBATUS.

[2] E ci facciam sostegno col Vasari, non già riguardo al fatto per sè medesimo, ma perchè egli usa una parola che ci mostra il Tafi non come maestro, ma come *aiuto* del da Torrita: il quale, del resto, non lavorò in Pisa, ed è tradizione divulgata forse per un equivoco, mentre nel 1300, anno in cui si diede principio a quel musaico, Fra Iacopo era già morto. Il Ciampi ha riportato i nomi di un Tura e di un Turetto, che probabilmente fu scambiato col da Torrita. (*Notizie ec.*, pag. 90.)

[3] MS. nella Magliabechiana, Classe XVII, Codice 292.

greci, e di là conducesse un maestro Apollonio greco. E difatti, se tutte le città principali avevano i loro maestri di pittura, non è ammissibile che dappertutto si chiamassero maestri dalla Grecia, quandanche si voglia credere ch'essi operassero meglio degli Italiani. Questa opinione di tener per greco tutto ciò che fu fatto avanti a Cimabue, è conseguenza del sistema Vasariano, che ormai si deve metter da parte come un'arme spuntata.

Ma dopo tutto questo, non possiamo lasciar di parlare di Fra Iacopo senza condurre il nostro discorso sopra un'altra importantissima quistione; dalla quale se non verremo a svilupparci come dalla precedente, procureremo di schierare innanzi i principali argomenti che servano di stimolo a coloro, i quali, con armi più valide, vorranno scendere in questo arringo.

Non è forse punto della storia dell'arte italiana che sia più oscuro, e, per conseguente, più controverso di quello che riguarda la persona e le opere di Frate Iacopo musaicista. E sebbene i passati scrittori cercassero di portare una qualche luce in materia avvolta di tanta oscurità, nondimeno pare a noi che in molta parte abbiano essi conseguito un effetto contrario. In fatti, alle poche ed inesatte notizie che di questo artefice dà il Vasari, qual'altra essi ne aggiunsero, o qual ragione addussero per rifiutare o seguire il suo racconto, onde si generasse in noi persuasione e acquietamento?

Leggendo le povere cose di Uberto Benvoglienti, il quale, per altro, fu uomo di molta dottrina ed acutezza nelle cose istoriche; e quelle che vi aggiunse il Padre Della Valle, suo copiatore; s'ingenera in noi tale e tanta confusione, che non sappiamo come uscire dal loro intricatissimo labirinto. Nè vanno monde, in parte, da questo biasimo le notizie che di Iacopo da Torrita scrisse e pubblicò nel 1821 l'abate Luigi De Angelis, nelle quali è un disordine, una intemperanza di erudizione, una speciosità di ragioni che stanca e muove a sdegno il lettore.

Ma questo sfavorevole nostro giudizio non ci fa così prosuntuosi da credere che, riprendendosi da noi ad esaminare

la quistione, ci sia dato di sgombrarla da ogni dubbio e da ogni oscurità. Sola nostra intenzione è di prendere novamente in mano gli argomenti e le ragioni altrui, e sottoporle a più pacato e più minuto esame.

Due sono i termini della quistione. Primo, se l' *Jacobus Torriti*, che operò in Roma i musaici della Tribuna di San Giovanni Laterano, e quelli di Santa Maria Maggiore (1291-1295), sia lo stesso Iacopo, *Frater Sancti Francisci*, che nel 1225 decorò di musaico la Tribuna di San Giovanni di Firenze. In secondo luogo, se quest' artefice possa esser veramente di Torrita, terra del senese.

Facendoci dal primo punto della quistione, ammesso anche per probabile, se non per provato, che un artefice il quale operava nel 1225, potesse e vivere e operare nel 1291, resta a stabilirsi se i due musaicisti di nome Iacopo, le cui opere hanno distanza di tanto spazio di tempo, possono essere un solo artefice ed una stessa persona. Frattanto noi abbiamo nella iscrizione di San Giovanni di Firenze il nome di un Frate di San Francesco, che fu Iacopo, senza altra aggiunta che lo distingua; ed in quelle di Santa Maria Maggiore e di San Giovanni Laterano, un Iacopo Torriti. La somiglianza del nome e della professione non può, senza buon numero di prove, veduta la distanza che passa tra la prima e le due ultime opere, non può (diciamo) persuaderci che di esse sia stato un solo e medesimo autore. Quell'aggiunta di *Torriti* al nome di Iacopo ai musaici di Roma, deve pure avere un qualche peso nelle nostre considerazioni e ne' nostri giudizj; e noi crediamo che *Jacopus Turriti* non possa intendersi che di un Iacopo figliuolo di *Torrito*, contro l'opinione di coloro che vorrebbono vedere ne' musaici di Roma lo stesso Iacopo Frate Francescano che operò il musaico di Firenze.[1] Alla quale opinione, di fare cioè de' due mosai-

[1] Si osservi ancora che i Frati solevano, in quei tempi e dopo, porre non il nome del padre, o il cognome, ma quello della patria: ed infatti, anche nel caso nostro, vediamo che l'artefice il quale aiutò il Torriti (*socius magistri operis*) si scrisse *Frater Jacobus de Camerino*, e tacque il cognome suo o il nome del padre. Quindi è che se il Iacopo de'musaici di Roma fosse stato Frate, non avrebbe detto *Jacobus Turriti*, ma scritto la patria sua, e aggiunto la qualificazione di Frate.

cisti tutt'una persona, un'altra difficultà si oppone; la quale è questa. Se il Fra Iacopo Francescano nel 1225 fece il musaico di Firenze, ed in quest'arte, come testimonia la iscrizione ch'è in quello, egli era *pre cunctis probatus*; ragion vuole che si debba tenere, aver egli a quel tempo (1225) raggiunto un età che fosse oltre i trent'anni. Partendoci da questo dato, lo stesso Frate Iacopo, qualora si voglia essere il medesimo che l'*Jacopus Torriti*, nel 1291-95 doveva avere l'età di 96 o 99 anni. Di più, se è suo anche il musaico del sepolcro di Bonifazio VIII, fatto nel 1301,[1] ecco il Iacopo Francescano già pervenuto, con sanità e robustezza, al suo centesimosesto o centesimonono anno: età troppo decrepita, per credere che un artefice potesse condurre lavori (specialmente quelli di San Giovanni Laterano e di Santa Maria Maggiore) tanto più belli e di migliore stile di quelli di Firenze. Che se non sono rari gli esempj di lunga ed operosa vita negli artefici, vero è però che le opere da loro fatte in vecchiezza sono molto inferiori a quelle che fecero nel vigore della gioventù o della virilità.

Nello stato presente della quistione, adunque, noi tenghiamo che più facilmente sia da credere essere stati due musaicisti diversi, di nome Iacopo, che un solo; nè la difficoltà che taluni potrebbero vedere nel trovar vissuti nello stesso secolo due artefici del medesimo nome, è poi si grande, che la storia non ce ne dia esempj molti, massime nei secoli XV e XVI.

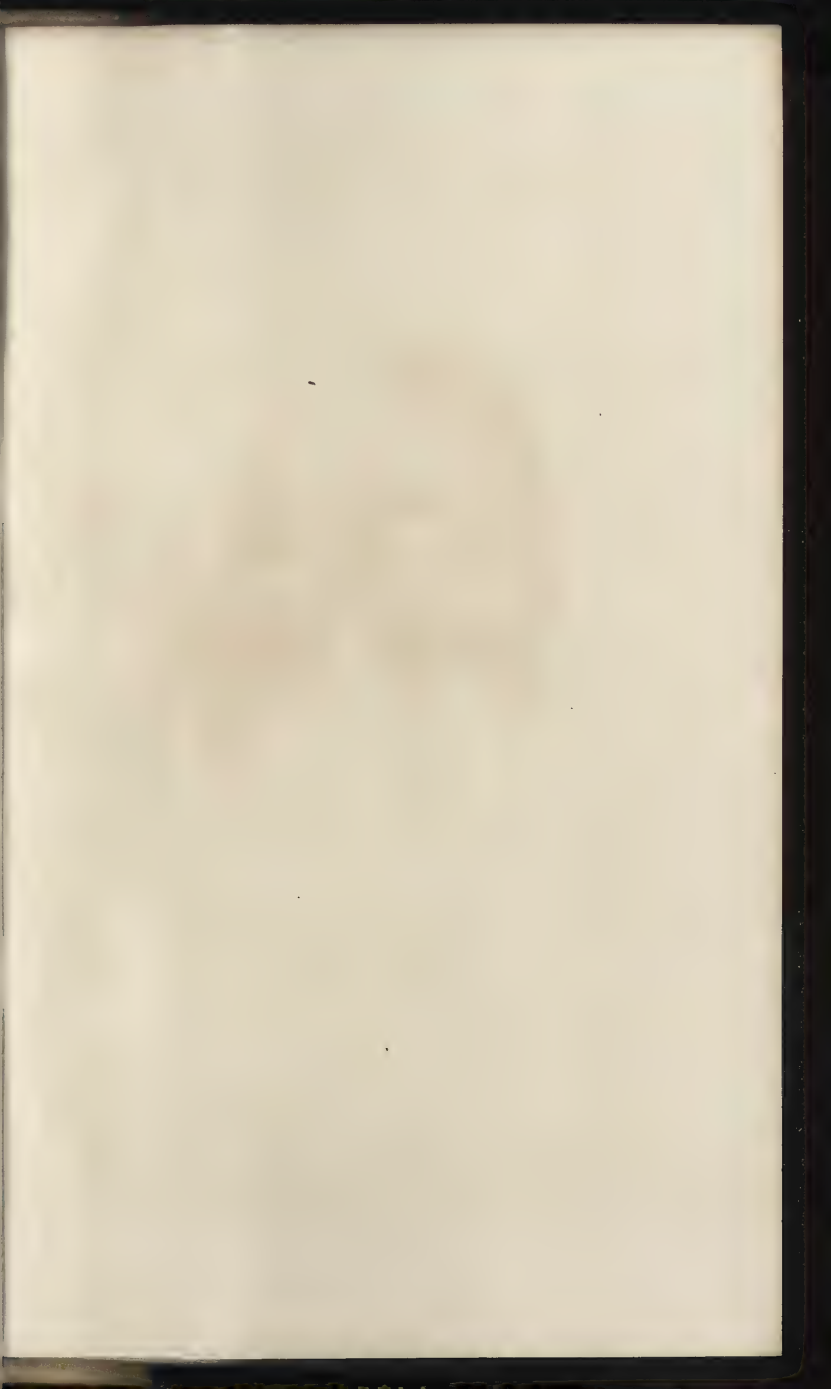
Il secondo punto della quistione è: se Fra Iacopo musaicista possa dirsi da Torrita. Di questa opinione sono tutti gli scrittori; e prima del Vasari, lo disse Frate Mariano da Firenze nella sua Cronaca francescana; e Marco da Lisbona, che visse 60 anni prima che il Vasari pubblicasse le sue Vite.[2] Questo stesso afferma il Richa, il quale nei libri dei Consoli di Calimala lesse, tra i musaicisti del San Giovan-

[1] De Angelis, *Notizie di Fra Iacopo ec.*, pag. 24-26.

[2] Fra Mariano fiorentino scrisse la sua Cronaca dal principio della Religione Francescana sino al 1486, nel qual anno forse morì. Il Waddingo trovò molto aiuto in quella Cronaca per comporre i suoi *Annales Ordinis Minorum*, e spesso la cita. (Vedi *Lucæ Waddingi Vita*, pag. XXXIX, edizione di Roma del 1731.)

ni, il nome di Fra Iacopo; ma noi dubitiamo che egli lo dicesse da Torrita piuttosto seguendo il Vasari, che dal trovarlo veramente scritto così ne' libri suddetti: e l'aver fatto il nostro musaicista nativo di Torrita, conghietturiamo sia venuto dalla falsa interpretazione dell'aggiunto *Torriti* ch' è ne' musaici di Roma, badando più alla coincidenza del nome e della professione di questi due artefici, che al vero senso da darsi alla parola *Torriti;* la quale sarebbe fuor d' ogni sana critica il volere che indicasse la patria, e non piuttosto il patronimico *di Torrito*, o il cognome *Torriti.*

Ma a dichiarare, e fors' anco a definire la quistione, di grande aiuto ci sarebbero i libri dell'Arte di Calimala, veduti e consultati dal Richa, e d' onde egli estrasse alla rinfusa la nota di tutti quegli artefici che in varj tempi ebbero mano ai mosaici di San Giovanni.[1] Coi medesimi libri si verrebbe anche a sciogliere il nodo se il Fra Iacopo mosaicista fu di patria da Torrita. Dal decreto dei Consoli sopra citato, si verrebbe a sapere in qual anno esso fu emanato, e in quali termini, e di quanto posteriore al compimento del musaico. Ma i libri dell' Arte di Calimala più non si trovano; nè le reiterate ricerche istituite da noi e da coloro che hanno in custodia gli Archivj del Magistrato Supremo, delle Riformagioni e della Comunità (luoghi, dove per la qualità della materia avrebbero dovuto esser quei libri), è mai accaduto, con nostro grave rammarico, di ritrovarli, o averne contezza.

[1] « ...... parecchi maestri di musaico, ch' ebbero parte o in lavorar simili » quadri che veggonsi in San Giovanni, o pure in restaurarli,. ... ho io trovato » nei libri dei Consoli dell'Arte, e qui confusamente li riporto, e sono: Apollonio, » Andrea Tafi, Fra Iacopo da Torrita, Taddeo Gaddi, Agnolo di Taddeo Gaddi, » Alesso Baldovinetti, Domenico Grillandaio, Zaccaria d'Andrea, Donato di Do- » nato, il Grasso, il Nibbio, Mariotto di Cristofano, Giovan Batista da Cortona, » Filippo di Corso, Maestro Biagio, Maestro Pazzo, Maestro Costanzo e un suo » figlio. » (*Chiese fiorentine*, tom. V, pag. XLII.) Il Richa ci avrebbe reso miglior servigio, se invece di noverarci in confuso, avesse riferito testualmente i luoghi dei libri dell'Arte dove lesse i nomi di questi artefici. Allora sarebbe men da dubitare su quell'Apollonio e sull' Iacopo da Torrita; imperciocchè, vedendo come veramente essi sono scritti in quei libri, avremmo una base più certa a fondamento delle nostre congetture.

GADDO GADDI.

GADDO GADDI,

PITTORE FIORENTINO.

[Nato 1239; — morto 1312]

Dimostrò Gaddo, pittore fiorentino, in questo medesimo tempo, più disegno nell'opere sue lavorate alla greca e con grandissima diligenza condotte, che non fece Andrea Tafi e gli altri pittori che furono innanzi a lui; e nacque forse questo dall'amicizia e dalla pratica che dimesticamente tenne con Cimabue: perchè, o per la conformità de' sangui o per la bontà degli animi, ritrovandosi tra loro congiunti d'una stretta benevolenza, nella frequente conversazione che avevano insieme, e nel discorrere bene spesso amorevolmente sopra le difficultà dell'arti, nascevano ne' loro animi concetti bellissimi e grandi. E ciò veniva loro tanto più agevolmente fatto, quanto erano aiutati dalla sottigliezza dell'aria di Firenze, la quale produce ordinariamente spiriti ingegnosi e sottili, levando loro continuamente d'attorno quel poco di ruggine e grossezza, che il più delle volte la natura non puote, con l'emulazione e coi precetti che d'ogni tempo porgono i buoni artefici. E vedesi apertamente, che le cose conferite fra coloro che nell'amicizia non sono di doppia scorza coperti, come che pochi così fatti se ne ritrovino, si riducono a molta perfezione. Ed i medesimi nelle scienze che imparano, conferendo le difficultà di quelle, le purgano e le rendono così chiare e facili, che grandissima lode se ne trae. Là dove, per lo contrario, alcuni diabolicamente nella professione dell'amicizia praticando, sotto spezie di verità e d'amorevolezza, e per invidia e malizia, i concetti loro defraudano: di maniera che l'arti

non così tosto a quell'eccellenza pervengono che farebbono, se la carità abbracciasse gl'ingegni degli spiriti gentili; come veramente strinse Gaddo e Cimabue, e similmente Andrea Tafi e Gaddo, che in compagnia fu preso da Andrea a finire il musaico di San Giovanni: dove esso Gaddo imparò tanto, che poi fece da sè i Profeti che si veggiono intorno a quel tempio nei quadri sotto le finestre; i quali, avendo egli lavorato da sè solo e con molto miglior maniera, gli arrecarono fama grandissima. Laonde, cresciutogli l'animo e dispostosi a lavorare da sè solo, attese continuamente a studiar la maniera greca, accompagnata con quella di Cimabue. Onde, fra non molto tempo, essendo venuto eccellente nell'arte, gli fu dagli operai di Santa Maria del Fiore allogato il mezzo tondo dentro la chiesa sopra la porta principale; dove egli lavorò di musaico l'incoronazione di Nostra Donna: la quale opera finita, fu da tutti i maestri, e forestieri e nostrali, giudicata la più bella che fusse stata veduta in tutta Italia di quel mestiero, conoscendosi in essa più disegno, più giudicio e più diligenza, che in tutto il rimanente dell'opere che di musaico allora in Italia si ritrovavono.[1] Onde, spartasi la fama di quest'opera, fu chiamato Gaddo a Roma l'anno 1308 (che fu l'anno dopo l'incendio che abbruciò la chiesa e i palazzi di Laterano) da Clemente V,[2] al quale finì di musaico alcune cose lasciate imperfette da Fra Iacopo da Turrita.

Dopo, lavorò nella chiesa di San Pietro, pur di musaico, alcune cose nella cappella maggiore, e per la chiesa; ma particolarmente nella facciata dinanzi, un Dio Padre grande, con molte figure:[3] ed aiutando a finire alcune storie, che sono nella facciata di Santa Maria Maggiore, di musaico, migliorò alquanto la maniera, e si partì per un poco da quella greca

[1] È tuttavia benissimo conservata.

[2] Il Baldinucci vuol che fosse chiamato da Niccola IV innanzi al 1291, poichè Clemente non fu mai a Roma. Se non che, riflette opportunamente il Della Valle, se fu chiamato dopo l'incendio del Laterano, accaduto nel 1307, convien pur concedere che il fu da Clemente o a nome di Clemente, il che è lo stesso. Così, ad istanza del Petrarca, furono poi chiamati a nome d'altro pontefice i nostri migliori artefici a risarcire gli edifizj di Roma che minacciavan rovina.

[3] Questo musaico è perito, ma si son conservati quelli di Santa Maria Maggiore, di cui si parla subito dopo.

che non aveva in sè punto di buono. Poi, ritornato in Toscana, lavorò nel Duomo vecchio, fuor della città d'Arezzo, per i Tarlati signori di Pietramala, alcune cose di musaico in una volta la quale era tutta di spugne, e copriva la parte di mezzo di quel tempio; il quale, essendo troppo aggravato dalla volta antica di pietre, rovinò al tempo del vescovo Gentile Urbinate,[1] che la fece poi rifare tutta di mattoni. Partito d'Arezzo, se n'andò Gaddo a Pisa; dove, nel Duomo, sopra la cappella dell'Incoronata fece nella nicchia una Nostra Donna che va in cielo, e di sopra un Gesù Cristo che l'aspetta e le ha per suo seggio una ricca sedia apparecchiata: la quale opera, secondo que' tempi, fu sì bene e con tanta diligenza lavorata, ch'ella si è insino a oggi conservata benissimo.[2] Dopo ciò, ritornò Gaddo a Firenze, con animo di riposarsi: per che, datosi a fare piccole tavolette di musaico, ne condusse alcune di guscia d'uova con diligenza e pacienza incredibile; come si può, fra l'altre, vedere in alcune che ancor oggi sono nel tempio di San Giovanni di Firenze.[3] Si legge anco, che ne fece due per il re Ruberto; ma non se ne sa altro. E questo basti aver detto di Gaddo Gaddi, quanto alle cose di musaico. Di pittura, poi, fece molte tavole; e fra l'altre, quella che è in Santa Maria Novella nel tramezzo della chiesa alla cappella dei Minerbetti,[4] e molte altre che furono in diversi luoghi di Toscana mandate. E così lavorando, quando di musaico e quando di pittura, fece nell'uno e nell'altro esercizio molte opere ragionevoli, le quali lo man-

[1] Gentile de' Becchi da Urbino, già precettore di Lorenzo il Magnifico, e vescovo Aretino dal 1473 al 1497.

[2] *E ancor oggi si conserva. Notisi però, che questo musaico rappresenta solamente la Madonna seduta in trono con varj Angeli.

[3] *Una di queste tavolette musaiche, fatte nella maniera che dice il Vasari, si conserva in una stanza della Galleria degli Uffizj di Firenze. In essa è rappresentato il Salvatore in mezza figura tutta di faccia, colla destra sul petto, e sostenendo nella sinistra mano un libro aperto, dove sono scritte parole greche; e greco è tutto il disegno ed il carattere di questa figura. Il musaico è composto di minutissimi pezzi di gusci d'uovo, uniti insieme con una diligenza e pazienza veramente incredibile, come dice il Biografo. Il fondo è dorato; e in due formelle, sono scritti i monogrammi IC. XC. (*Jhesus Christus.*) Un piccolo meandro alla greca ricinge in quadro la tavola, ch'è alta un braccio e 3 soldi, e larga soldi 18.

[4] *Levato il tramezzo, non sappiamo dire che sorte avesse questa tavola.

tennero sempre in buon credito e reputazione. Io potrei qui distendermi più oltre in ragionare di Gaddo; ma, perchè le maniere dei pittori di quei tempi non possono agli artefici per lo più gran giovamento arrecare, le passerò con silenzio, serbandomi a essere più lungo nelle Vite di coloro, che, avendo migliorate l'arti, possono in qualche parte giovare.

Visse Gaddo anni settantatre, e morì nel 1312, e fu in Santa Croce da Taddeo suo figliuolo onorevolmente seppellito. E sebbene ebbe altri figliuoli, Taddeo solo, il quale fu alle fonti tenuto a battesimo da Giotto, attese alla pittura,[1] imparando primamente i principj da suo padre, e poi il rimanente da Giotto. Fu discepolo di Gaddo, oltre a Taddeo suo figliuolo, come s'è detto, Vicino pittor pisano; il quale benissimo lavorò di musaico alcune cose nella tribuna maggiore del Duomo di Pisa, come ne dimostrano queste parole che ancora in essa tribuna si veggiono: *Tempore Domini Joannis Rossi operarii istius ecclesiæ, Vicinus pictor incepit et perfecit hanc imaginem B. Mariæ; sed Majestatis, et Evangelistæ, per alios inceptæ, ipse complevit et perfecit, Anno Domini* 1321, *de mense Septembris. Benedictum sit nomen Domini Dei nostri Jesu Cristi. Amen.*[2]

Il ritratto di Gaddo è di mano di Taddeo suo figliuolo nella chiesa medesima di Santa Croce, nella cappella de' Baroncelli, in uno sposalizio di Nostra Donna; e a canto gli è

[1] Più innanzi se ne legge la Vita. Da lui e dal padre suo ebbe cominciamento la chiarezza della lor famiglia, oggi spenta, e della quale parla il Monaldi citato dal Baldinucci, * e il Litta nelle *Famiglie celebri Italiane*.

[2] * Il prof. Ciampi, in un lungo, e per vero dire, indigesto *Commentario* sopra Vicino (vedi a pag. 1485 delle Opere Vasariane, ediz. del Passigli 1832-38), prese a dimostrare che Vicino deve dirsi Vincino, perchè così è scritto ne' documenti; ch'egli fu Pistoiese, e non Pisano, come dice il Vasari e il Da Morrona (*Vincinus pictor de Pistorio, filius Vannis*). Rileva poi tutti gli errori ne'quali cadde l'autore della iscrizione nella tribuna maggiore del Duomo pisano; il quale confuse le pitture da Vincino fatte nella chiesa del Campo Santo, nella cappella detta oggi Puteana, fra il 1299 e 1300 (stile pisano), con quelle di musaico nella tribuna maggiore del Duomo: e mostra che nella prima Vincino fece la Madonna col figliuolo; nel Duomo, la Madonna senza il figliuolo: là dipinse i due San Giovanni; nel Duomo uno solo. Soggiunge ancora, che l'Evangelista San Giovanni non fu finito da questo pittore nel 1321, come vuole l'iscrizione; ma è opera incominciata e finita dal solo Cimabue l'anno 1301, stile romano.

Andrea Tafi.[1] E nel nostro libro, detto di sopra, è una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio come quella di Cimabue, nella quale si vede quanto valesse nel disegno.

Ora, perchè in un libretto antico, dal quale ho tratto queste poche cose che di Gaddo Gaddi si sono raccontate, si ragiona anco della edificazione di Santa Maria Novella, chiesa in Firenze de' Frati Predicatori, e veramente magnifica e onoratissima; non passerò con silenzio da chi e quando fusse edificata. Dico dunque, che essendo il Beato Domenico in Bologna, ed essendogli conceduto il luogo di Ripoli fuor di Fiorenza,[2] egli vi mandò, sotto la cura del Beato Giovanni da Salerno, dodici frati: i quali, non molti anni dopo, vennero in Fiorenza nella chiesa e luogo di San Pancrazio, e lì stavano; quando, venuto esso Domenico in Fiorenza, n' uscirono, e, come piacque a lui, andarono a stare nella chiesa di San Paolo. Poi, essendo conceduto al detto Beato Giovanni il luogo di Santa Maria Novella, con tutti i suoi beni, dal legato del papa e dal vescovo della città; furono messi in possesso, e cominciarono ad abitare il detto luogo il dì ultimo d'ottobre 1221.[3] E perchè la detta chiesa era assai piccola, e risguardando verso occidente aveva l'entrata dalla piazza vecchia, cominciarono i Frati, essendo già cresciuti in buon numero e avendo gran credito nella città, a pensare d'accrescer la detta chiesa e convento. Onde, avendo messo insieme grandissima somma di danari, e avendo molti nella città che promettevano ogni aiuto, cominciarono la fabbrica della nuova chiesa il dì di San Luca nel 1278, mettendo so-

1 *Sono in quelle due figure che rimangono a sinistra dello spettatore, accanto a una donna vestita di celeste: e di qui il Vasari ricavò i ritratti che mise in fronte a ciascuna Vita di questi due artefici, come si vede nella edizione dei Giunti. Se non che nella pittura quello di Gaddo è volto a sinistra della storia, porgendo, a quanto sembra, la parola al Tafi.

2 *Prima che ottenessero il luogo di Ripoli, i Frati Predicatori si erano ricoverati nel pubblico ospizio de' pellegrini presso porta San Gallo, credesi nel 1219. Vedi Fineschi, *Memorie istoriche degli uomini illustri di Santa Maria Novella*, vol. I, pref., pag. XXVII.

3 *Nel giorno 12 novembre 1221, fu dal vescovo fiorentino fermato l'atto di cessione ai Frati Predicatori dell'antica e piccola chiesa detta la *Novella*. Nel giorno 20 dello stesso mese, i religiosi ne presero possesso.

lennissimamente la prima pietra de' fondamenti il cardinale Latino degli Orsini, legato di papa Niccola III appresso i Fiorentini. Furono architettori di detta chiesa Fra Giovanni fiorentino e Fra Ristoro da Campi, conversi del medesimo Ordine; i quali rifeciono il ponte alla Carraia e quello di Santa Trinita, rovinati pel diluvio del 1264 il primo dì d'ottobre.[1] La maggior parte del sito di detta chiesa e convento, fu donato ai Frati dagli eredi di messer Iacopo cavaliere de' Tornaquinci. La spesa, come si è detto, fu fatta parte di limosine, parte de' danari di diverse persone che aiutarono gagliardamente, e particolarmente con l'aiuto di Frate Aldobrandino Cavalcanti; il quale fu poi vescovo d'Arezzo,[2] ed è sepolto sopra la porta della Vergine. Costui dicono che, oltre all'altre cose, messe insieme con l'industria sua tutto il lavoro e materia che andò in detta chiesa: la quale fu finita essendo priore di quel convento Fra Iacopo Passavanti,[3] che però meritò aver un sepolcro di marmo innanzi alla cappella maggiore a man sinistra. Fu consecrata questa chiesa, l'anno 1420, da papa Martino V; come si vede in un epitaffio di marmo nel pilastro destro della cappella maggiore, che dice così: *Anno Domini 1420 die septima Septembris Dominus Martinus divina providentia papa V personaliter hanc ecclesiam consecravit, et magnas indulgentias contulit visitantibus eamdem.* Delle quali tutte cose e molte altre si ragiona in una cronaca dell'edificazione di detta chiesa, la quale è appresso i Padri di Santa Maria Novella, e nelle istorie di Giovanni Villani similmente.[4] Ed io non ho voluto tacere di questa chiesa e

[1] *Questa memorabile innondazione non avvenne nel 1264, come scrive il Vasari, ma bensì nel 1269. Vedi Giovanni Villani, lib. VII, cap. 34.

[2] *Il Padre Aldobrandino Cavalcanti fu eletto vescovo non d'Arezzo ma di Orvieto dal pontefice Gregorio X, l'anno 1272. Resse quella chiesa fino al 1277, dimorando quasi sempre in Roma vicario del pontefice. Nel 1279 si recò in Firenze, e vi morì nel giorno 31 agosto, quando era al momento di porre la prima pietra della nuova chiesa di Santa Maria Novella. Fineschi, l. c., *Vita del Padre Aldobrandino Cavalcanti.*

[3] *Il Passavanti non era priore del convento quando fu ultimata la fabbrica della nuova chiesa, ma soprastante e direttore dell'opera. Ebbe il suo compimento intorno il 1357, con la spesa di 100,000 fiorini d'oro.

[4] Vedi il lib. VII, cap. 56.

convento queste poche cose; sì perchè ell'è delle principali e delle più belle di Firenze; e sì anco perchè hanno in essa, come si dirà di sotto, molte eccellenti opere fatte da' più famosi artefici che siano stati negli anni addietro.

COMMENTARIO ALLA VITA DI GADDO GADDI.

SUGLI ARCHITETTI DELLA CHIESA DI SANTA MARIA NOVELLA.

L' inesattezza con la quale il Vasari e gli altri storici delle Arti scrissero della fabbrica e degli architetti di Santa Maria Novella, e l' importanza che siano meglio conosciuti gli artefici di tanto vago edificio, ci consigliarono questi brevi cenni storici. Fra Sisto e Fra Ristoro, conversi Domenicani (il primo nato in Firenze, il secondo nella terra di Campi), furono gli architetti che diedero il disegno della chiesa di Santa Maria Novella. Si credono nati tra il 1225 e il 1230. Da chi apprendessero l' arte, s' ignora; ma errarono gravemente coloro che gli credettero discepoli o imitatori di Arnolfo, sendo di età troppo maggiori di lui. Intorno il 1265, dalla repubblica fiorentina ambedue erano invitati a dar compimento al Palazzo dei Priori; non già il Palazzo Vecchio innalzato da Arnolfo molti anni dopo, ma quello del Podestà, al presente detto *del Bargello*; e vi ergevano alcune vôlte, o fors' anco un atrio o un cortile (*magnas testudines*). La piena dell' Arno, del primo ottobre 1269, avendo atterrate le pile del ponte alla Carraia, erette nel 1218 da Iacopo Tedesco (se il vero narra il Vasari), furono dalla repubblica fatte riedificare dai due religiosi architetti. Alcuni attribuiscono a questi medesimi artefici il ponte Santa Trinita, che era rovinato in quella stessa piena: ma di ciò non si hanno prove sufficienti; come non si hanno per asserire

che dai medesimi fosse architettata la piccola chiesa di San Remigio della stessa città di Firenze. Aveva adunate il Padre Aldobrandino Cavalcanti ragguardevoli somme per la nuova chiesa di Santa Maria Novella; ma essendo egli morto pochi giorni innanzi di porne la prima pietra, ne fece le veci il cardinale legato Latino Malabranca degli Orsini, domenicano, nel tempo stesso che riamicava in Firenze le due fazioni dei Guelfi e dei Ghibellini, a dì 18 ottobre 1279, ponendosi con ogni alacrità mano al lavoro. Non erano se non pochi mesi che Fra Sisto e Fra Ristoro dirigevano la fabbrica di Santa Maria Novella, quando il pontefice Niccolò III gli invitava a Roma ad operare nel Vaticano, ove fecero un atrio, o cortile che sia. Con tutta ragione si crede architettassero eziandio in Roma la magnifica chiesa di Santa Maria sopra Minerva, o ne dirigessero i lavori; conciliandosi a meraviglia l'epoche di quella fabbrica, la dimora in Roma dei medesimi, non che la somiglianza dello stile fra le due chiese della Novella in Firenze e della Minerva in Roma. Fra Ristoro, dopo breve tempo avendo fatto ritorno in Firenze, vi morì nel 1283. Fra Sisto, rimasto in Roma, vi chiuse i suoi giorni nel marzo del 1289.

Alcuni architetti Domenicani di minor grido, seguitarono la fabbrica della chiesa di Santa Maria Novella per alcuni anni, fin che ne presero la direzione due altri valenti artefici toscani, religiosi dello stesso convento. Sono questi Fra Giovanni da Campi e Fra Iacopo Talenti: il primo nato intorno il 1280; il secondo, non pochi anni dopo, avea sortiti i natali nel castello di Nipozzano, della diocesi di Fiesole. Sembra che il primo prendesse a dirigere la fabbrica di Santa Maria Novella nel 1319, e che a lui debba attribuirsi il campanile della medesima: ma, per le molteplici commissioni che Fra Giovanni riceveva dalla repubblica e dai privati cittadini, tostochè s'ebbe a socio Fra Iacopo Talenti, gli affidò il compimento della fabbrica della Novella, ed egli tutto si adoperò in servigio del pubblico. Nel primo novembre 1333, una straordinaria piena dell'Arno avendo novamente distrutto il ponte alla Carraia, che era stato ricostruito intieramente di pietra tra il 1304 e il 1305; la repubblica lo

fece edificare una quarta volta dall'architetto Fra Giovanni da Campi: il quale lo cominciò nel luglio del 1334, e nel gennaio del 1336 già era ultimato, con la spesa di 25 mila fiorini d'oro. A questo stesso architetto si attribuisce dal Padre Fineschi il disegno della chiesa di San Domenico di Cafaggio; e in Santa Maria Novella, il cappellone detto degli Spagnuoli; il chiostro verde, e i dormentorj inferiori del convento. Fra Giovanni da Campi chiudeva i suoi giorni nel 1339. Succeduto il Talenti alla direzione di tutti i lavori, nel 1350, o poco innanzi, conduceva a termine il grandioso edificio della sacristia di Santa Maria Novella. Intorno allo stesso anno poneva le fondamenta del vastissimo refettorio del convento, e nel 1353 già era compiuto. Nel 1357 ultimava la fabbrica della chiesa, intorno alla quale si era per 77 anni lavorato. Due anni appresso, Fra Iacopo innalzava l'ospizio, avendo di già eretta la biblioteca. Nel 1360 riprendeva la fabbrica del nuovo convento, che era stata intralasciata per difetto di denaro; ed a lui è probabilmente dovuto il chiostro grande, dipinto poi dall'Allori, dal Poccetti, da Santi di Tito, ec. ec. Nel 1362, a' 2 di ottobre, cessava di vivere, lasciando molti allievi nelle cose dell'architettura in quello stesso convento di Santa Maria Novella. Vedi *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti domenicani, del* Padre Vincenzio Marchese. Firenze 1845, vol. I, lib. I, cap. II e IX.

MARGARITONE,

PITTORE, SCULTORE E ARCHITETTO ARETINO.

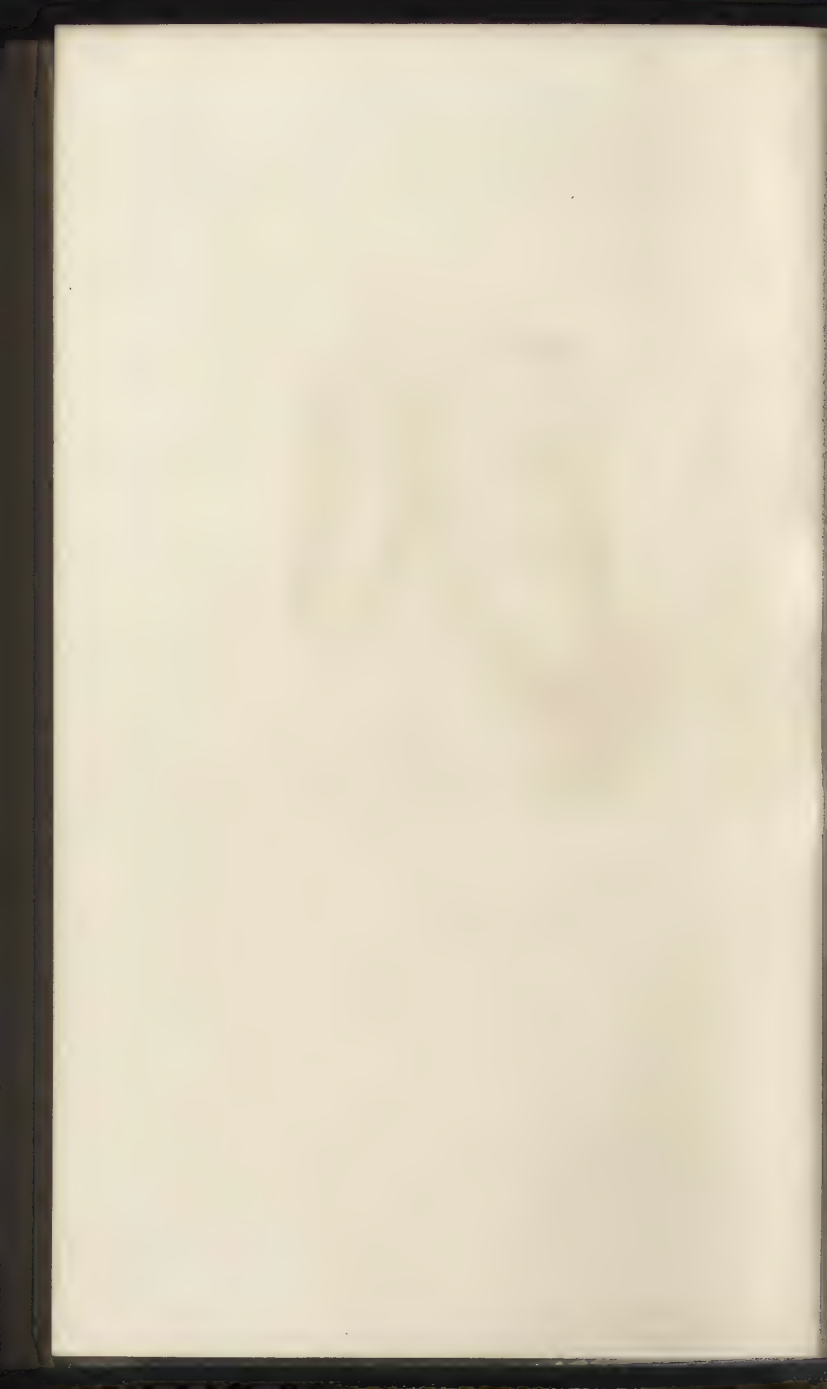
[Nato 1236; — morto 1313.]

Fra gli altri vecchi pittori, ne' quali misero molto spavento le lodi che dagli uomini meritamente si davano a Cimabue ed a Giotto suo discepolo, de' quali il buono operare nella pittura faceva chiaro il grido per tutta Italia; fu un Margaritone aretino, pittore,[1] il quale con gli altri, che in quell'infelice secolo tenevano il supremo grado nella pittura, conobbe che l'opere di coloro oscuravano poco meno che del tutto la fama sua. Essendo dunque Margaritone, fra gli altri pittori di que' tempi che lavoravano alla greca, tenuto eccellente, lavorò a tempera in Arezzo molte tavole; ed a fresco, ma in molto tempo e con molta fatica, in più quadri, quasi tutta la chiesa di San Clemente, Badía dell'Ordine di Camaldoli, oggi rovinata e spianata tutta,[2] insieme con molti altri edifizj e con una rôcca forte, chiamata San Chimenti; per avere il duca Cosimo de' Medici, non solo in quel luogo ma intorno intorno a quella città, disfatto, con molti edificj,[3] le mura vecchie, che da Guido Pietramalesco, già vescovo e padrone di quella città, furono rifatte; per rifarle, con fianchi e

[1] Che a tutti gl'indizj, dice il Lanzi, doveva pure esser nato parecchi anni innanzi a Cimabue. Uno strumento d'allogazione, fatto nel 1262 *in claustro Sancti Michælis* (d'Arezzo) *coram Margarito pictore*, *filio quondam Magnani*, è forse l'unico documento che si abbia dell'origin sua.

[2] Fu rovinata e spianata nel 1547. Da essa, per altro, si denomina tuttavia una delle porte della città.

[3] Fra essi il Duomo Vecchio, di cui già si disse nelle note alla Vita d'Arnolfo, e le chiese di Santa Giustina e di San Matteo, delle quali il Vasari parla nella Vita di Giovanni da Ponte.

MARGARITONE.

baluardi intorno intorno, molto più gagliarde e minori di quello che erano, e per conseguente più atte a guardarsi e da poca gente. Erano nei detti quadri molte figure piccole e grandi; e, come che fussero lavorate alla greca, si conosceva nondimeno che ell'erano state fatte con buon giudizio e con amore: come possono far fede l'opere che di mano del medesimo sono rimase in quella città; e massimamente una tavola che è ora in San Francesco, con un ornamento moderno, nella cappella della Concezione, dove è una Madonna tenuta da' que' Frati in gran venerazione. Fece nella medesima chiesa, pure alla greca, un Crocifisso grande, oggi posto in quella cappella dove è la stanza degli operai, il quale è in su l'asse dintornata la croce:[1] e di questa sorte ne fece molti in quella città. Lavorò, nelle monache di Santa Margherita, un'opera che oggi è appoggiata al tramezzo della chiesa, cioè una tela confitta sopra una tavola; dove sono storie di figure piccole della vita di Nostra Donna e di San Giovanni Batista, d'assai migliore maniera che le grandi, e con più diligenza e grazia condotte: della quale opera è da tener conto, non solo perchè le dette figure piccole sono tanto ben fatte che paiono di minio, ma ancora per essere una maraviglia vedere un lavoro in tela lina essersi trecento anni conservato.[2] Fece per tutta la città pitture infinite; ed a Sargiano,

1 * Nella prima edizione scrisse *dintornato*. Forse debbe dire *dintornata* (l'asse) *a croce*, cioè a foggia di croce. Tanto la Madonna quanto il Crocifisso esistono tuttora.

2 *Quest' opera, che tutti gli annotatori tennero per perduta dopo che dalla chiesa di Santa Margherita fu tolto il tramezzo al quale stava appoggiata; noi crediamo di averla riconosciuta tra le tavole raccolte in Firenze dai signori Francesco Lombardi e Ugo Baldi. E perchè tra le poche pitture che ora ci rimangono di Margaritone, questa per ogni conto è la più caratteristica ed importante, ci piace di darne una esatta descrizione. La tavola è di forma quadrilunga, a modo di dossale. In mezzo ad essa sta seduta la Vergine, col Bambino Gesù in grembo, con attorno la solita mandorla dentro la quale stanno due Angioletti volanti, e ai quattro angoli gli Evangelisti, espressi per mezzo dei loro simboli. Le parti laterali sono divise in quattro scompartimenti, a due a due. In quelli a destra sono figurati, il parto della Vergine; un Angiolo che libera San Giovanni dalla caldaia dell'olio bollente; il martirio di Santa Caterina; e San Niccolò ch'esorta i marinari a gettar via il vaso donato loro dal diavolo. A sinistra, San Giovanni che resuscita Drusiana; San Benedetto che si getta nelle spine per liberarsi dalle tentazioni del demonio; San Niccolò che libera dalla morte alcuni condannati, e Santa Margherita in carcere, ingoiata e rigettata dal dragone. Sopra a

convento dei Frati de' Zoccoli, in una tavola, un San Francesco ritratto di naturale, ponendovi il nome suo,[1] come in opera, a giudizio suo, da lui più del solito ben lavorata. Avendo poi fatto, in legno, un Crocifisso grande dipinto alla greca, lo mandò in Firenze a messer Farinata degli Uberti, famosissimo cittadino, per avere, fra molte altre opere egregie, da soprastante rovina e pericolo la sua patria liberato. Questo Crocifisso è oggi in Santa Croce, tra la cappella dei Peruzzi e quella de' Giugni.[2] In San Domenico d'Arezzo, chiesa e convento fabbricato da' signori di Pietramala l'anno 1275, come dimostrano ancora l'insegne loro, lavorò

ciascuna di queste piccole storie, sono le scritte che dicono quel che rappresentano; ma oggi non intieramente leggibili. Sotto la Vergine, a lettere più grandi, sta scritto: MARGARIT. DE ARITIO. ME. FECIT. Questa pittura, anch'oggi ben conservata, ha il fondo messo a oro, ed è fatta sur una tela incollata in sur un'asse alta un braccio e mezzo, e larga due.

[1] *Vi esiste tuttora, e la iscrizione è questa: MARGARIT. DE ARETIO PINGEBAT. Nell'Appendice alla edizione fiorentina del Vasari (1832-38) notava il sig. Masselli, che nel convento dei PP. Cappuccini fuori di Sinigaglia, evvi un'immagine di San Francesco, stante con cappuccio in capo, e la mano destra mossa verso il costato, per mostrare la piaga; e che ai piedi del Santo è scritto: MARGARITONIS DEVOTIO ME FEC. Un altro San Francesco simile, dipinto in una tavola alta due braccia circa, ed avente in basso scritto il nome di Margaritone, abbiamo noi veduto in questi giorni, insieme con altre tavole di vecchi maestri, mentre s'incassavano da un mercante per essere trasportate fuori di Toscana.

[2] *Il Villani, là dove parla della magnanima protesta di Farinata per iscampo della sua patria (lib. VII, cap. 83), non ricorda questo religioso dono di gratitudine fatto dal pittore Margaritone al cittadino guerriero; ed il Vasari stesso non ne fece motto nella prima edizione delle Vite. Nè con questo noi pretendiamo di distruggere un fatto; ma neghiamo francamente (contro la opinione de' moderni scrittori) che opera di Margaritone sia quel gran Crocifisso che ora vedesi nel vestibolo che è comune alla sagrestia e alla cappella del noviziato della chiesa di Santa Croce. Noi preghiamo gl'intelligenti a considerare attentamente ogni parte di questo dipinto; e poi dire se un pittore retrogrado, qual fu Margaritone, che pare si studiasse di tenere in vita la più rozza maniera bizantina, poteva giungere a fare un'opera come questa, nella quale l'arte è così avanti, da stare a fronte a quanto di meglio la pittura potè produrre fino dai tempi di Giotto. Se non che, altre croci antiche, oltre a questa, si vedono in Santa Croce; e si potrebbe supporre che lo sbaglio de' mentovati scrittori stesse solo nella indicazione dell'opera, e che la croce dipinta da Margaritone si debba cercare in una delle due che ora stanno appese ad una parete della sagrestia: e l'argomento sarebbe ragionevolissimo; ma anche qui il confronto di queste colle pitture certe di Margaritone, risponde negativamente.

molte cose[1] prima che tornasse a Roma, dove già era stato molto grato a papa Urbano IV, per fare alcune cose a fresco di commissione sua nel portico di San Pietro, che di maniera greca, secondo que' tempi, furono ragionevoli. Avendo poi fatto a Ganghereto, luogo sopra Terranuova di Valdarno, una tavola di San Francesco,[2] si diede, avendo lo spirito elevato, alla scultura; e ciò con tanto studio, che riuscì molto meglio che non aveva fatto nella pittura: perchè, sebbene furono le sue prime sculture alla greca, come ne mostrano quattro figure di legno che sono nella pieve in un Deposto di Croce, ed alcune altre figure tonde[3] poste nella cappella di San Francesco sopra il battesimo, egli prese nondimeno miglior maniera, poi che ebbe in Firenze veduto l'opere d'Arnolfo e degli altri allora più famosi scultori. Onde, tornato in Arezzo, l'anno 1275, dietro alla corte di papa Gregorio, che tornando d'Avignone a Roma passò per Firenze, se gli porse occasione di farsi maggiormente conoscere: perchè, essendo quel papa morto in Arezzo, dopo l'aver donato al comune trenta mila scudi perchè finisse la fabbrica del Vescovado, già stata cominciata da maestro Lapo e poco tirata innanzi, ordinarono gli Aretini, oltre all'aver fatto per memoria di detto pontefice in Vescovado la cappella di San Gregorio, dove col tempo Margaritone fece una tavola,[4] che dal medesimo gli fusse fatta di marmo una sepoltura nel detto Vescovado; alla quale messo mano, la condusse in modo a fine, col farvi il ritratto del papa di naturale, di marmo e di pittura, ch'ella fu tenuta la migliore opera che avesse ancora fatto mai.[5]

1 Queste molte cose da lui lavorate, son tutte perdute.

2 * Si conserva anche oggi, nella chiesa di San Francesco, sebbene ritoccato da più moderno autore. Un altro San Francesco, che nell'atteggiamento è simile in tutto a questo di Ganghereto, è ora nella Galleria delle Belle Arti di Siena, ed ha il nome del pittore così scritto: MARGARIT. DE. ARITIO. ME. FEC. Ma è una figura che ha più effigie di mostro che d'uomo.

3 E questa, e le quattro figure lodate poco sopra, sono anch'esse andate a male.

4 Nè la cappella nè la tavola sono più in essere.

5 Il ritratto in pittura da un pezzo è quasi spento. Quello in marmo, coll'altre figure scolpite per la sepoltura, è tuttavia in buono stato. Due di quelle figure furono intagliate per la grand'opera del Cicognara, che loda in esse la semplicità, l'imitazione della natura ec.; l'opposto, insomma, di ciò che vedevasi nell'opere di que' maestri greci ch'egli per lungo tempo avea seguiti.

Dopo, rimettendosi mano alla fabbrica del Vescovado, la condusse Margaritone molto innanzi, seguitando il disegno di Lapo; ma non però se le diede fine:[1] perchè, rinnovandosi pochi anni poi la guerra tra i Fiorentini e gli Aretini, il che fu l'anno 1289, per colpa di Guglielmino Ubertini vescovo e signore d'Arezzo, aiutato dai Tarlati da Pietramala e da' Pazzi di Valdarno, come che male glien' avvenisse, essendo stati rotti e morti a Campaldino;[2] furono spesi in quella guerra tutti i danari lasciati dal papa alla fabbrica del Vescovado. E perciò fu ordinato poi dagli Aretini, che in quel cambio servisse il *danno dato* del contado (così chiamano un dazio) per entrata particolare di quell' opera: il che è durato sino a oggi, e dura ancora. Ora tornando a Margaritone, per quello che si vede nelle sue opere, quanto alla pittura, egli fu il primo che considerasse quello che bisogna fare quando si lavora in tavole di legno, perchè stiano ferme nelle commettiture, e non mostrino aprendosi, poi che sono dipinte, fessure o squarti; avèndo egli usato di mettere sempre sopra le tavole, per tutto, una tela di panno lino, appiccata con forte colla, fatta con ritagli di cartapecora e bollita al fuoco; e poi sopra detta tela dato di gesso, come in molte sue tavole e d'altri si vede.[3] Lavorò ancora sopra il gesso, stemperato con la medesima colla, fregi e diademe di rilievo, ed altri ornamenti tondi; e fu egli inventore del modo di dare di bolo, e mettervi sopra l'oro in foglie e brunirlo.[4] Le quali tutte cose, non essendo mai prima state vedute, si veggiono in molte opere sue; e particolarmente nella pieve d'Arezzo, in un dossale, dove sono storie di San Donato; e in Sant'Agnesa e in San Niccolò della medesima città.[5]

[1] Del suo proseguimento ec., vedi la descrizione d' Arezzo del Rondinelli.

[2] Vedi Gio. Villani, lib. VII, cap. 130, ed altri storici.

[3] *Questo modo di preparare le tavole, che il Vasari dice essere stato usato pel primo da Margaritone, fu praticato anche dai pittori che furono avanti a lui: e per citare un solo esempio con una tavola di data certa, noteremo quell'ignoto pittore di un paliotto segnato coll'anno 1215, che si conserva nella Galleria delle Belle Arti di Siena; come abbiamo già detto nel *Commentario* alla Vita di Cimabue.

[4] *E tutto questo pure erasi fatto da maestri anteriori a Margaritone.

[5] *Della esistenza di queste e delle altre opere di pittura, nominate più

Lavorò, finalmente, molte opere nella sua patria che andarono fuori; parte delle quali sono a Roma in San Giovanni ed in San Pietro, e parte in Pisa in Santa Caterina; dove, nel tramezzo della chiesa, è appoggiata sopra un altare una tavola dentrovi Santa Caterina e molte storie in figure piccole della sua vita, ed in una tavoletta un San Francesco con molte storie in campo d'oro. E nella chiesa di sopra di San Francesco d'Ascesi, è un Crocifisso di sua mano, dipinto alla greca, sopra un legno che attraversa la chiesa:[1] le quali tutte opere furono in gran pregio appresso i popoli di quell'età, sebbene oggi da noi non sono stimate, se non come cose vecchie, e buone quando l'arte non era, come è oggi, nel suo colmo. E perchè attese Margaritone anco all'architettura, sebbene non ho fatto menzione d'alcune cose fatte col suo disegno, perchè non sono d'importanza; non tacerò già, che egli, secondo ch'io trovo, fece il disegno e modello del palazzo de' Governatori della città d'Ancona, alla maniera greca, l'anno 1270; e, che è più, fece di scultura nella facciata principale otto finestre, delle quali ha ciascuna nel vano del mezzo due colonne che a mezzo sostengono due archi, sopra i quali ha ciascuna finestra una storia di mezzo rilievo, che tiene da i detti piccioli archi insino al sommo della finestra: una storia, dico, del testamento vecchio, intagliata in una sorte di pietra ch'è in quel paese. Sotto le dette finestre, sono nella facciata alcune lettere, che s'intendono più per discrezione, che perchè siano o in buona forma o rettamente scritte, nelle quali si legge il millesimo,

sotto, oggi non abbiamo nessuna notizia. Sennonchè, nella sopracitata raccolta dei signori Lombardi e Baldi trovasi una tavola di forma quadra, dove è figurato San Niccolò in piedi, in mezzo a quattro storie, due per parte; in una delle quali è la nascita della Madonna, e nelle altre tre alcuni fatti della vita di questo Santo. Essa non è firmata, ma la maniera sua ce la scopre indubitatamente per opera di Margaritone; e la sua provenienza ci dà a credere, essere quella stessa che un tempo stette nella chiesa di San Niccolò d'Arezzo.

1 * Nel modo stesso che di sopra abbiamo notato come il Vasari scambiasse le opere di Giunta pisano con quelle di Cimabue, similmente qui faremo osservare che questo Crocifisso, che *stava sopra un legno che attraversava la chiesa*, era quello dipinto nel 1236 da Giunta Pisano, col ritratto di Frate Elia in atto di adorazione a piè della croce. L'opera fu tolta dal suo posto nel 1624, e quindi perduta. (Vedi Da Morrona, II, 124; e Rosini, I, 111.)

ed al tempo di chi fu fatta questa opera.[1] Fu anco di mano del medesimo il disegno della chiesa di San Ciriaco d' Ancona.[2] Morì Margaritone d' anni settantasette, infastidito, per quel che si disse, d' esser tanto vivuto, vedendo variata l' età e gli onori negli artefici nuovi. Fu sepolto nel Duomo vecchio fuor d' Arezzo in una cassa di trevertino,[3] oggi andata a male nelle rovine di quel tempio; e gli fu fatto questo epitaffio:

Hic jacet ille bonus pictura Margaritonus,
Cui requiem Dominus tradat ubique pius.

Il ritratto di Magaritone era nel detto Duomo vecchio, di mano di Spinello, nell' istoria de' Magi; e fu da me ricavato prima che fusse quel tempio rovinato.[4]

[1] * Questo palazzo coll' andar del tempo soffrì cambiamenti così notabili, da non distinguersi più la primitiva sua forma. Ma i maggiori restauri non ebbero effetto che nel 1564, allorquando era preside della Marca San Carlo Borromeo. A questi, altri ne succedettero nel 1647; ed allora si perdette ogni traccia dell' antica primiera fabbrica.

[2] * La chiesa di San Ciriaco d' Ancona, attenendosi al carattere della sua architettura, si crede fabbricata sul declinare del X o sui primi dell' XI secolo; cosicchè Margaritone, morto sul principio del secolo XIV, non potè esserne l'architetto. È però verosimile ch' egli facesse qualche ornamento della facciata; ed è forse suo disegno la porta principale. Conferma questa opinione il vedere che il portico fu fabbricato ed aggiunto dopo essere stato già compito il muro della facciata; perchè tanto i marmi che formano la base, quanto le volte del portico non sono incastrati nel muro della facciata, ma soltanto ad essa appoggiate; ed oltre ciò, quest' aggiunta è di una maniera di architettura diversa dal rimanente dell' edifizio. (Vedi Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d' Ancona.*)

[3] * Nella prima edizione il Vasari a questo luogo aggiunse: *l' anno MCCCXIII*, che egli poteva aver letto, perchè allora il Duomo Vecchio era in piedi. Cosicchè Margaritone sarebbe nato l' anno 1236, ossia quattro anni avanti a Cimabue.

[4] Ciò avvenne nel 1561; tredici anni innanzi alla morte del Vasari.

GIOTTO.

GIOTTO,

PITTORE, SCULTORE E ARCHITETTO FIORENTINO.

[Nato 1276; — morto 1336.]

Quell'obbligo stesso che hanno gli artefici pittori alla natura, la quale serve continuamente per esempio a coloro che, cavando il buono dalle parti di lei migliori e più belle, di contraffarla ed imitarla s'ingegnano sempre;[1] avere, per mio credere, si deve a Giotto, pittore fiorentino: perciocchè, essendo stati sotterrati tanti anni dalle rovine delle guerre i modi delle buone pitture e i dintorni di quelle, egli solo, ancora che nato fra artefici inetti, per dono di Dio, quella, che era per mala via, risuscitò, ed a tale forma ridusse, che si potette chiamar buona. E veramente, fu miracolo grandissimo, che quella età e grossa ed inetta avesse forza d'operare in Giotto sì dottamente, che il disegno, del quale poca o niuna cognizione avevano gli uomini di que' tempi, mediante lui ritornasse del tutto in vita.[2] E nientedimeno, i principj di sì grand'uomo furono, l'anno 1276, nel contado di Firenze, vicino alla città quattordici miglia, nella villa

[1] « Quell'obbligo istesso, che hanno gli artefici pittori alla natura, la quale continuamente serve per esempio a quelli, che cavando il buono dalle parti di lei più mirabili e belle, di contraffarla sempre s'ingegnano ec. » Così nella prima edizione, ove non di rado i periodi hanno ad un tempo e più semplicità e più armonia.

[2] Qui altre declamazioni degli scrittori, che negano a Giotto questo vanto; come negano quello, che già vedemmo, dato dal Vasari a Cimabue. « Ma il fatto (dice il Lanzi) vince ogni facondia. Giotto fu il padre della nuova pittura, come della nuova prosa il padre fu detto il Boccaccio..... Un Simone da Siena, uno Stefano da Firenze, un Pietro Laurati ec., aggiunsero vezzo all'arte; ma essi e gli altri ingegni deggiono a Giotto il passaggio da un vecchio ad un nuovo stile. »

di Vespignano; e di padre detto Bondone, lavoratore di terra e naturale persona.[1] Costui, avuto questo figliuolo, al quale pose nome Giotto,[2] l'allevò, secondo lo stato suo, costumatamente. E quando fu all'età di dieci anni pervenuto, mostrando in tutti gli atti ancora fanciulleschi una vivacità e prontezza d'ingegno straordinario, che lo rendea grato non pure al padre, ma a tutti quelli ancora che nella villa e fuori lo conoscevano; gli diede Bondone in guardia alcune pecore, le quali egli andando pel podere, quando in un luogo e quando in un altro, pasturando, spinto dall'inclinazione della natura all'arte del disegno, per le lastre ed in terra o in su l'arena del continuo disegnava alcuna cosa di naturale, ovvero che gli venisse in fantasia. Onde, andando un giorno Cimabue per sue bisogne da Fiorenza a Vespignano, trovò Giotto che, mentre le sue pecore pascevano, sopra una lastra piana e pulita, con un sasso un poco appuntato, ritraeva una pecora di naturale, senza avere imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura: perchè fermatosi Cimabue tutto maraviglioso, lo domandò se voleva andar a star seco. Rispose il fanciullo, che, contentandosene il padre, anderebbe volentieri. Dimandandolo dunque Cimabue a Bondone, egli amorevolmente glie lo concedette, e si contentò che seco lo menasse a Firenze: là dove venuto, in poco tempo, aiutato dalla natura ed ammaestrato da Cimabue, non solo pareggiò il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa

[1] Abbiamo dal Baldinucci, oltre il nome del padre suo, l'albero di sua famiglia.

[2] *Fu controversa fra gli scrittori la derivazione di questo nome. Alcuni lo fecero un' accorciatura di Angelotto, altri di Ambrogiotto. Ma il Cinelli, nella citata scrittura inedita contro i *Decennali* del Baldinucci, afferma che Giotto non sia accorciatura di nome, ma sibbene un nome proprio e particolare di persona. Sebbene questa sia questione di piccolo momento, nondimeno permettasi ancora a noi di portare una nostra opinione: la quale è, che Giotto venga o da Parigiotto, col qual nome troviamo essersi chiamato un figliuolo di quel Musciatto Franzesi, tanto noto nelle istorie italiane; oppure da Ruggierotto, che, secondo i genealogisti, fu il proprio ed intero nome di quel Giotto di Bondone della nobil casa senese de' Ragnoni, il quale visse al tempo del fiorentino artefice, ed ebbe con lui, come si vede, comune non solo il nome proprio, ma sì ancora quello del padre; il che è più singolare.

maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive; il che più di dugento anni non s'era usato: e se pure si era provato qualcuno, come si è detto di sopra, non gli era ciò riuscito molto felicemente, nè così bene a un pezzo, come a Giotto. Il quale, fra gli altri, ritrasse, come ancor oggi si vede, nella cappella del palagio del Podestà di Firenze,[1] Dante Alighieri, coetaneo ed amico suo grandissimo, e non meno famoso poeta che si fusse ne' medesimi tempi Giotto pittore; tanto lodato da messer Giovanni Boccaccio nel proemio della novella di messer Forese da Rabatta e di esso Giotto dipintore.[2] Nella medesima cappella è il ritratto, similmente di mano del medesimo, di ser Brunetto Latini maestro di Dante, e di messer Corso Donati gran cittadino di que' tempi. Furono le prime pitture di Giotto nella cappella dell' altar maggiore della Badía di Firenze; nella quale fece molte cose tenute belle,[3] ma particolarmente una Nostra Donna quand' è annunziata; perchè in essa espresse vivamente la paura e lo spavento che nel salutarla Gabriello mise in Maria Vergine, la qual pare che tutta piena di grandissimo timore voglia quasi mettersi in fuga.[4] È di mano

[1] *La cappella del Potestà fu poi mutata in dispensa delle carceri; e le pitture di Giotto, ricoperte barbaramente di bianco; sotto il quale stettero nascoste sino a che, nel 1841, il Real Governo, volendo riparare a tanta vergogna, e far paghi i voti di molti zelanti delle patrie memorie e dei cultori del divino poeta, secondò i tentativi fatti per lo scoprimento di queste pitture: la quale operazione, eseguita con molta diligenza dal prof. Antonio Marini, ci ha restituito, sebbene non tutte in buono stato, le pitture di questa cappella. Ed oggi queste pareti, spogliate di quel lurido intonaco che una sacrilega mano vi aveva posto sopra, scoprono all'occhio dei riguardanti l'immagine dell' Alighieri, di Brunetto Latini e di Corso Donati, che il pittor fiorentino potè ritrarre di naturale.

[2] Vedi la Novella V della Giornata VI. Il Boccaccio era sommamente invaghito di Giotto, *al qual la bella natura parte di sè somigliante non occultò*, com' egli canta nell'*Amorosa Visione*.

[3] Ma tutte sventuratamente perite.

[4] *La particolare descrizione che il Vasari fa dell' atto timoroso di questa Vergine, coincide perfettamente con quello di una Annunziata espressa in un trittico che sino al 1812 stette in questa Badía, e che ora si conserva nella Galleria delle Belle Arti di Firenze. Di qui è che questa tavola fu creduta opera di Giotto. Ma in questi ultimi anni avendoci la fortuna fatto ritrovare molte importantissime opere di Fra Lorenzo monaco Camaldolense, il confronto di quelle

di Giotto parimente la tavola dell' altar maggiore di detta cappella; la quale vi si è tenuta insino a oggi ed anco vi si tiene, più per una certa reverenza che s' ha all' opera di tanto uomo, che per altro.[1] Ed in Santa Croce sono quattro cappelle di mano del medesimo; tre fra la sagrestia e la cappella grande, ed una dall' altra banda. Nella prima delle tre, la quale è di messer Ridolfo de' Bardi, che è quella dove sono le funi delle campane, è la vita di San Francesco, nella morte del quale un buon numero di Frati mostrano assai acconciamente l'effetto del piangere. Nell' altra, che è della famiglia de' Peruzzi, sono due storie della vita di San Giovan Batista, al quale è dedicata la cappella; dove si vede molto vivamente il ballare e saltare d' Erodiade, e la prontezza d' alcuni serventi presti ai servigi della mensa. Nella medesima sono due storie di San Giovanni Evangelista maravigliose, cioè quando risuscita Drusiana, e quando è rapito in cielo. Nella terza, ch' è de' Giugni, intitolata agli Apostoli, sono di mano di Giotto dipinte le storie del martirio di molti di loro. Nella quarta, che è dall'altra parte della chiesa verso tramontana, la quale è de' Tosinghi e degli Spinelli, e dedicata all' Assunzione di Nostra Donna, Giotto dipinse la Natività, lo Sposalizio, l'essere Annunziata, l'Adorazione de' Magi, e quando ella porge Cristo piccol fanciullo a Simeone, che è cosa bellissima; perchè, oltre a un grande affetto che si conosce in quel vecchio ricevente Cristo, l'atto del fanciullo, che, avendo paura di lui, porge le braccia e si rivolge tutto timorosetto verso la madre, non può essere nè più af-

con questa, ci fece conoscere com'ella sia indubitatamente opera di questo pittore. Noi pertanto siamo indotti a credere che la descrizione del Vasari si debba riferire alla tavola di Fra Lorenzo, e non ad un'opera di Giotto, al quale, per uno di quei non infrequenti abbagli in cui il Biografo aretino cadde, abbia fatto fare in quel luogo una Annunziazione che egli non fece mai. È da notare il silenzio del Ghiberti e del Baldinucci; il primo de' quali rammenta una pittura fatta da Giotto in questa chiesa. Questo trittico, che oltre il soggetto principale, ha nei laterali due Santi per banda, è stato, come opera del ridetto monaco intagliato ed illustrato nella pregevolissima raccolta delle migliori opere che nella suddetta Galleria si conservano, e che da una società di valenti artisti si va pubblicando.

[1] Fu col tempo trasportata nell' interno della Badía davanti al refettorio. Oggi non si sa più dove si trovi; e tacendosi dal Vasari il soggetto rappresentatovi, riesce anche più difficile il rinvenirla.

fettuoso nè più bello.[1] Nella morte poi di essa Nostra Donna sono gli Apostoli, ed un buon numero d' Angeli, con torchi in mano, molto belli. Nella cappella de'Baroncelli, in detta chiesa, è una tavola a tempera di man di Giotto, dove è condotta con molta diligenza l' incoronazione di Nostra Donna, ed un grandissimo numero di figure piccole, ed un coro di Angeli e di Santi molto diligentemente lavorati. E perchè in questa opera è scritto a lettere d' oro il nome suo ed il millesimo, gli artefici che considereranno in che tempo Giotto, senza alcun lume della buona maniera, diede principio al buon modo di disegnare e di colorire, saranno forzati averlo in somma venerazione.[2] Nella medesima chiesa di Santa Croce sono ancora, sopra il sepolcro di marmo di Carlo Marzuppini Aretino, un Crocifisso, una Nostra Donna, un San Giovanni e la Maddalena a piè della croce; e dall'altra banda della chiesa, appunto dirimpetto a questa, sopra la sepoltura di Lionardo Aretino, è una Nunziata verso l'altar maggiore, la qual è stata da pittori moderni, con poco giudizio di chi ciò ha fatto fare, ricolorita.[3] Nel refettorio è, in un albero di Croce, istorie di San Lodovico, e un Cenacolo di mano del medesimo;[4] e negli armarj della sacre-

1 *Fu posteriormente dato di bianco a tutte le pitture di queste quattro cappelle. Ma ora in quella de' Peruzzi è stata scoperta la storia del convito di Erode. Speriamo che la bellezza sua, e il felice esito con cui è riuscito questo primo saggio, ci faranno un giorno veder compiuta la lodevole impresa.

2 *Questa tavola si vede anch' oggi nella cappella dei Baroncelli. Sono cinque scompartimenti alla gotica, rinquadrati evidentemente in una nuova cornice dello stile del secolo XV. Vi si legge ancora, in tante lettere staccate, chiuse ciascuna in un esagono: OPUS MAGISTRI JOCTI; ma il millesimo che dice il Vasari, non v' è (si noti che nella prima edizione egli rammenta il solo nome).— Il prof. Rosini, il quale si è studiato di riordinare la cronologia delle opere di Giotto, pone i lavori, sia in muro sia in tavola, fatti per questa chiesa, in quello spazio di tempo che e' dimorò in Firenze tra dopo il ritorno ch' e' fece da Roma e la sua andata a Padova, cioè dal 1299 al 1303.

3 Le pitture dei due sepolcri di Carlo Marsuppini e di Lionardo Aretino sono da gran tempo imbiancate.

4 *Queste pitture dell' antico refettorio, oggi sventuratamente ridotto a fabbrica di tappeti, esistono tuttavia. Oltre il Cenacolo (dato inciso da Lasinio e dal Ruschweyh) e l' albero di Croce, sono nella stessa parete quattro storie della vita di San Francesco e di San Lodovico; pitture tutte bellissime. Ma giustamente osservava il Rumohr, ch' esse sono posteriori ai tempi di Giotto; e la maniera corrisponde a quella dei pittori che furono dal 1350 al 1400, ma non a

stia, storie di figure picciole della vita di Cristo e di San Francesco.[1] Lavorò anco nella chiesa del Carmine, alla cappella di San Giovanni Batista, tutta la vita di quel Santo divisa in più quadri:[2] e nel Palazzo della parte guelfa di Firenze, è di sua mano una storia della Fede Cristiana in fresco, dipinta perfettamente;[3] ed in essa è il ritratto di papa Clemente IV, il quale creò quel magistrato,[4] donandogli l'arme sua, la qual egli ha tenuto sempre e tiene ancora. Dopo queste cose, partendosi di Firenze per andare a finir in Ascesi l'opere cominciate da Cimabue, nel passar per Arezzo, dipinse nella pieve la cappella di San Francesco, ch'è sopra il battesimo; e in una colonna tonda, vicino a un capitello corintio

quella de' Giotteschi, meno arditi e franchi, e di colorito più debole e dilavato. (*Ricerche italiane*, tom. II, 70, nota 1.)

[1] Queste storie degli armadj erano in tutto ventisei: dodici appartenenti alla vita di Cristo, le altre a quella di San Francesco. Le prime dodici, e dieci dell'altra, ancor si conservano nella nostra Accademia di Belle Arti. Le quattro che mancano, passarono in mano di negozianti in cambio d'altri quadri; fra i quali uno di Filippo Lippi, di cui sarà fatta menzione nelle note alla Vita di questo pittore.

[2] Nel 1772, cioè un anno dopo l'incendio della chiesa del Carmine che distrusse questa cappella, Patch pubblicò sei storie e cinque teste lucidate sopra alcuni pezzi d'intonaco rimasti illesi, e da lui acquistati. È pero d'avvertire, che le stampe furono fatte sopra disegni ricavati prima dell'incendio da mano così inesperta, che niuna idea offrono dello stile dell'autore e del carattere delle figure. Le cinque teste, perchè lucidate, non sono tanto scorrette.

* Di tre frammenti di queste istorie ci dà notizia il dottor G.-F. Waagen, direttore della R. Galleria di Berlino, nella sua importantissima opera tedesca intitolata *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* (Opere d'Arte e Artisti in Inghilterra e in Parigi); Berlino 1837-38. Due sono ora nell'Istituto di Liverpool, l'uno rappresentante tre donne con San Giovan Battista bambino; frammento molto pregevole e importante, e noto per la incisione del Patch. L'altro, che si conserva nel medesimo luogo, rappresenta la figlia di Erode che riceve il capo del Battista; figura molto maestosa, e incisa essa pure dal Patch. Il terzo frammento, con due mezze figure di Paolo e di Giovanni, si vede nella raccolta dei quadri del poeta Rogers. — Altri frammenti degli affreschi del Carmine si conservano nella cappella detta dell'Ammannati nel Campo Santo di Pisa; e rappresentano San Giovanni battezzante, due Angeli che porgono il panno per asciugare il battezzato, una testa di vecchia (forse Sant'Elisabetta), ed un giovane che suona l'arpa, forse alla cena di Erode. (Vedi Grassi, *Descrizione di Pisa*, II, 174.)

[3] Nel Palazzo della parte guelfa (oggi repartito fra il Monte comune e l'Uffizio della Comunità) questa storia più non si vede.

[4] Non creò ma decorò quel magistrato. Vedi Giovanni Villani, lib. VII, cap. 2.

e antico e bellissimo, un San Francesco e un San Domenico, ritratti di naturale;[1] e nel Duomo fuor d'Arezzo una cappelluccia, dentrovi la lapidazione di Santo Stefano, con bel componimento di figure.[2] Finite queste cose, si condusse in Ascesi, città dell'Umbria, essendovi chiamato da Fra Giovanni di Muro della Marca, allora generale de' Frati di San Francesco; dove, nella chiesa di sopra, dipinse a fresco, sotto il corridore che attraversa le finestre, dai due lati della chiesa, trentadue storie della vita e fatti di San Francesco, cioè sedici per facciata, tanto perfettamente, che ne acquistò grandissima fama.[3] E nel vero, si vede in quell'opera gran varietà non solamente nei gesti ed attitudini di ciascuna figura, ma nella composizione ancora di tutte le storie; senza che fa bellissimo vedere la diversità degli abiti di que' tempi, e certe imitazioni ed osservazioni delle cose della natura. E fra l'altre, è bellissima una storia dove uno assetato, nel quale si vede vivo il desiderio dell'acque, bee stando chinato in terra a una fonte, con grandissimo e veramente maraviglioso effetto, in tanto che par quasi una persona viva che bea. Vi sono anco molte altre cose degnissime di considerazione; nelle quali, per non esser lungo, non mi distendo altrimenti. Basti che tutta questa opera acquistò a Giotto fama grandissima, per la bontà delle figure, e per l'ordine, proporzione, vivezza e facilità che egli aveva dalla natura, e che aveva mediante lo studio fatto molto maggiore, e sapeva in tutte le cose chiaramente dimostrare. E perchè, oltre quello che aveva Giotto da natura, fu studiosissimo, ed andò sempre nuove cose pensando e dalla

[1] L'uso che fa qui il Vasari di questa frase *ritratti di naturale*, parrebbe indicarci ch'ei la prendesse in senso assai largo; onde sarebbe liberato dalla taccia d'anacronismo datagli per quel che disse del ritratto di San Francesco fatto da Cimabue. I due ritratti di Giotto qui ricordati (e trasferiti poi dalla cappella ov'erano, e adorni di lavori di marmo, in una colonna del presbiterio dal lato dell'Evangelio), sono le sue sole pitture che ancor si conservino nella pieve Aretina.

[2] Perì col vecchio Duomo nel 1561.

[3] *Se è vero che Giotto fu chiamato a dipingere alla serafica Basilica d'Assisi da Fra Giovanni di Muro, ciò non potè accadere che dopo il 1296; perchè Fra Giovanni fu eletto Generale di quell'Ordine in quest'anno (Vedi Waddingo *Annal. Ord. Min.*, tom. V, pag. 348, an. 1296.)

natura cavando, meritò d'esser chiamato discepolo della natura, e non d'altri.

Finite le sopradette storie, dipinse nel medesimo luogo, ma nella chiesa di sotto, le facciate di sopra dalle bande dell'altar maggiore, e tutti quattro gli angoli della volta di sopra, dove è il corpo di San Francesco; e tutte con invenzioni capricciose e belle.[1] Nella prima è San Francesco glorificato in cielo, con quelle virtù intorno che a voler esser perfettamente nella grazia di Dio sono richieste. Da un lato, l'Ubbidienza mette al collo d'un Frate, che le sta innanzi ginocchioni, un giogo, i legami del quale sono tirati da certe mani al cielo; e, mostrando con un dito alla bocca silenzio, ha gli occhi a Gesù Cristo che versa sangue dal costato. E in compagnia di questa virtù sono la Prudenza e l'Umiltà, per dimostrare che, dove è veramente l'ubbidienza, è sempre l'umiltà e la prudenza che fa bene operare ogni cosa. Nel secondo angolo è la Castità, la quale, standosi in una fortissima rôcca, non si lascia vincere nè da regni nè da corone nè da palme che alcuni le presentano. A' piedi di costei è la Mondizia, che lava persone nude; e la Fortezza va conducendo genti a lavarsi e mondarsi. Appresso alla Castità è, da un lato, la Penitenza che caccia Amore alato con una disciplina, e fa fuggire la Immondizia. Nel terzo luogo è la Povertà, la quale va coi piedi scalzi calpestando le spine: ha un cane che le abbaia dietro, e intorno un putto che le tira sassi, ed un altro che le va accostando con un bastone certe spine alle gambe. E questa Povertà si vede esser quivi sposata da San Francesco, mentre Gesù Cristo le tiene la mano, essendo presenti non senza misterio la Speranza e la Carità. Nel quarto ed ultimo dei detti luoghi è un San Francesco, pur glorificato, vestito con una tonicella bianca da diacono,[2] e come trionfante in cielo in mezzo a una moltitudine d'Angeli, che intorno gli fanno coro, con uno stendardo nel quale è una croce con sette stelle; e in

[1] In esse, dice il Lanzi, « diede i primi saggi della pittura simbolica, tanto a' migliori suoi seguaci familiare. »

[2] * Fu così rappresentato dal pittore, perchè veramente San Francesco non ascese, per umiltà, al sacerdozio, ma volle rimaner diacono.

alto è lo Spirito Santo. Dentro a ciascuno di questi angoli sono alcune parole latine che dichiarano le storie. Similmente, oltre i detti quattro angoli, sono nelle facciate dalle bande pitture bellissime e da essere veramente tenute in pregio, sì per la perfezione che si vede in loro, e sì per essere state con tanta diligenza lavorate, che si sono insino a oggi conservate fresche.[1] In queste storie è il ritratto d'esso Giotto, molto ben fatto; e sopra la porta della sagrestia è di mano del medesimo, pur a fresco, un San Francesco che riceve le stimate, tanto affettuoso e divoto, che a me pare la più eccellente pittura che Giotto facesse in quell'opere, che sono tutte veramente belle e lodevoli.[2] Finito, dunque, che ebbe per ultimo il detto San Francesco, se ne tornò a Firenze: dove giunto, dipinse, per mandare a Pisa, in una tavola un San Francesco nell'orribile sasso della Vernia, con straordinaria diligenza; perchè, oltre a certi paesi pieni di alberi e di scogli, che fu cosa nuova in que' tempi, si vede nell'attitudine di San Francesco, che con molta prontezza riceve ginocchioni le stimate, un ardentissimo desiderio di riceverle ed infinito amore verso Gesù Cristo, che in aria circondato di Serafini glie le concede, con sì vivi affetti, che meglio non è possibile immaginarsi. Nel disotto, poi, della medesima tavola sono tre storie della vita del medesimo, molto belle. Questa tavola, la quale oggi si vede in San Francesco di Pisa, in un pilastro a canto all'altar maggiore,[3] tenuta in molta venerazione per memoria di tanto uomo, fu cagione che i Pisani,

[1] Fresche veramente oggi non son più nè quelle della chiesa di sotto nè quelle della chiesa di sopra. Pure, in quelle della chiesa di sotto, che, prese tutte insieme, son le più belle, è, quantunque non da per tutto, conservato abbastanza il colorito.

[2] *Il Della Valle dubitò se tutte le pitture, tanto della chiesa superiore quanto dell'inferiore, che si dicono di Giotto, siano sue veramente. Altri scrittori moderni ancora lo negarono; e tra questi il Rumohr ed il Förster, i quali le vogliono posteriori di un secolo.

[3] *Questa tavola dalla chiesa di San Francesco fu trasportata in quella di San Niccola, poi nella cappella maggiore del Campo Santo; dove, malconcia dai restauri, la vide il Da Morrona, e vi scoprì il nome. Al presente si conserva nel museo del Louvre a Parigi, trasportatavi sotto il governo napoleonico; e il nome del pittore si legge a caratteri d'oro nella cornice, così: OPVS JOCTI FLORENTINI.

essendosi finita appunto la fabbrica di Campo Santo, secondo il disegno di Giovanni di Niccola Pisano, come si disse di sopra, diedero a dipignere a Giotto parte delle facciate di dentro: acciocchè, come tanta fabbrica era tutta di fuori incrostata di marmi e d'intagli fatti con grandissima spesa, coperto di piombo il tetto, e dentro piena di pile e sepolture antiche, state de' gentili e recate in quella città di varie parti del mondo; così fusse ornata dentro nelle facciate di nobilissime pitture. Perciò, dunque, andato Giotto a Pisa,[1] fece nel principio d'una facciata di quel Campo Santo[2] sei storie grandi in fresco del pazientissimo Iobbe. E perchè giudiziosamente considerò che i marmi, da quella parte della fabbrica dove aveva a lavorare, erano volti verso la marina; e che tutti, essendo saligni, per gli scilocchi sempre sono umidi e gettano una certa salsedine, siccome i mattoni di Pisa fanno per lo più; e che perciò acciecano e si mangiano i colori e le pitture: fece fare, perchè si conservasse quanto potesse il più l'opera sua, per tutto dove voleva lavorare in fresco, un arricciato ovvero intonaco o incrostatura che vogliam dire, con calcina, gesso e matton pesto mescolati così a proposito, che le pitture che egli poi sopra vi fece, si sono insino a questo giorno conservate.[3] E meglio starebbono, se la stracurataggine di chi ne doveva aver cura non l'avesse lasciate molto offendere dall'umido; perchè

[1] *Se debbe credersi a quel che dice lo stesso Vasari nella Vita di Niccola e Giovanni pisani, cioè che il Campo Santo fu finito nel 1283; Giotto non avrebbe potuto dipingervi che molti anni dopo, essendochè a quel tempo egli contava soli sette anni. Ma quand'anche si voglia ammettere che egli vi lavorasse molti anni dopo; il non aver trovato ancora documenti che lo attestino, e il silenzio del Ghiberti medesimo, danno luogo a dubitare se le storie di Giobbe possano veramente dirsi dipinte da Giotto. E a questo dubbio dà forza il Vasari stesso, il quale nella prima edizione (Vita dell'Orcagna) dice fatte queste pitture da Taddeo Gaddi: il che mostra come spesso egli andava a tentone ed incerto nei suoi giudizj

[2] Da quella parte (suppone il Rosini nella sua *Descrizione del Campo Santo* ove probabilmente fu altra volta l'ingresso principale del Campo Santo medesimo, giacchè fu la prima ad essere ornata.

[3] Ora, e già da un pezzo, più non se ne veggono che due (restaurate nel 1625 da uno Stefano Maruscelli, nè però intere): altre quattro sono miseramente perite.

il non avere a ciò, come si poteva agevolmente, provveduto,[1] è stato cagione, che avendo quelle pitture patito umido, si sono guaste in certi luoghi, e l'incarnazioni fatte nere, e l'intonaco scortecciato: senza che la natura del gesso, quando è con la calcina mescolato, è d'infracidare col tempo e corrompersi;[2] onde nasce che poi per forza guasta i colori, sebben pare che da principio faccia gran presa e buona. Sono in queste storie, oltre al ritratto di messer Farinata degli Uberti, molte belle figure; e massimamente certi villani, i quali nel portare le dolorose nuove a Iobbe, non potrebbono essere più sensati nè meglio mostrare il dolore che avevano per i perduti bestiami e per l'altre disavventure, di quello che fanno. Parimente ha grazia stupenda la figura d'un servo, che con una rosta sta intorno a Iobbe piagato, e quasi abbandonato da ognuno: e come che ben fatto sia in tutte le parti, è maraviglioso nell'attitudine che fa, cacciando con una delle mani le mosche al lebbroso padrone e puzzolente, e con l'altra, tutto schifo, turandosi il naso per non sentire il puzzo.[3] Sono, similmente, l'altre figure di queste storie, e le teste così de' maschi come delle femmine, molto belle;[4] e i panni in modo lavorati morbidamen-

[1] Dalle tracce che si veggono negli stipiti e nelle colonne degli archi interni del Campo Santo, apparisce che la cura di difenderne le pitture con finestre di vetro, è ivi cura non nuova. Se non che al bisogno pur troppo fu tarda, massime a quello delle pitture di Giotto, alle quali toccarono danni straordinarj, narrati dal Morrona nella *Pisa illustrata*.

[2] Se la natura del gesso, quand' è mescolato alla calcina, è d'infradiciarsi e corrompersi, non fu dunque *a proposito* il mescolamento che Giotto ne fece per conservare le proprie pitture. Più a proposito fu l'incanniciata che poi altri pittori del Campo Santo adattarono al muro, fermandovela con sottilissime grappe di ferro, e distendendovi sopra non so che grosso intonaco; ond' è che le lor pitture, difese ad un tempo dall' umido interno e dall' esterno, poterono meglio conservarsi.

[3] Nella pittura dello scompartimento inferiore, un po' men guasta dell' altre, ove son rappresentati gli amici di Giobbe.

[4] Delle bellezze delle due superstiti pitture di Giotto è parlato distesamente nella *Descrizione* già citata del *Campo Santo* fatta dal Rosini, nelle *Lettere pittoriche* del Rosini medesimo e del De Rossi. Le altre quattro pitture par che perissero in tempi diversi; due assai presto e due più tardi. Il Totti, infatti, parla d'una, ove rappresentavasi fra varie cose un sontuoso convito, con moltitudine di servi ec., a dimostrare la gran ricchezza di Giobbe; e d'un' altra, ove vedevasi crollare, per gran turbine, e cader la casa ove i figli e le figlie di Giobbe stavano a

te, che non è maraviglia se quell'opera gli acquistò in quella città e fuori tanta fama, che papa Benedetto IX[1] da Trevisi mandasse in Toscana un suo cortigiano a vedere che uomo fusse Giotto e quali fussero l'opere sue, avendo disegnato far in San Piero alcune pitture. Il quale cortigiano, venendo per veder Giotto, e intendere che altri maestri fussero in Firenze eccellenti nella pittura e nel musaico, parlò in Siena a molti maestri.[2] Poi, avuti disegni da loro, venne a Firenze, e andato una mattina in bottega di Giotto che lavorava, gli espose la mente del papa, e in che modo si voleva valere dell'opera sua; ed in ultimo, gli chiese un poco di disegno per mandarlo a Sua Santità. Giotto, che garbatissimo era, prese un foglio, ed in quello, con un pennello tinto di rosso, fermato il braccio al fianco per farne compasso, e girato la mano, fece un tondo sì pari di sesto e di profilo, che fu a vederlo una maraviglia. Ciò fatto, ghignando disse al cortigiano: Eccovi il disegno. Colui, come beffato, disse: Ho io avere altro disegno che questo? Assai e pur troppo è questo; rispose Giotto: mandatelo insieme con gli altri, e vedrete se sarà conosciuto. Il mandato, vedendo non potere altro avere, si partì da lui assai male sodisfatto, dubitando non essere uccellato. Tuttavia, mandando al papa gli altri disegni e i nomi di chi gli aveva fatti, mandò anco quel di Giotto, raccontando il modo che aveva tenuto nel fare il suo tondo senza muovere il braccio e senza seste. Onde il papa e molti cortigiani intendenti conobbero per ciò quanto Giotto avanzasse d'eccellenza tutti gli altri pittori del suo tempo. Divol-

banchetto. Le superstiti posson vedersi fra le altre del Campo Santo (40 grandi tavole), disegnate in parte dal Nenci, in parte dal Lasinio padre, e incise quasi tutte dal Lasinio figlio per cura del Rosini, che d'alcune figure tratte da esse adornò pure la *Descrizione* e le *Lettere* già indicate.

[1] * Anche qui deve correggersi in Benedetto XI. Sennonchè, questo pontefice avendo regnato mesi e non anni, non potè avere altro tempo che di chiamare Giotto a Roma: e difatto, le opere che quest'artefice fece in Roma furono fatte tutte sotto Bonifazio VIII, come testimoniano i documenti.

[2] * Molti e valenti artefici contava allora Siena, già divenuta centro di una straordinaria operosità nelle imprese artistiche d'ogni maniera; come bene osservava il barone di Rumohr, e come i documenti attestano. E restringendoci a' soli pittori, noteremo, tra gli altri, Ugolino di Pietro, il celebre Duccio di Buoninsegna, Segna di Buonaventura, e il famoso Simone di Martino, detto il Memmi.

gatasi poi questa cosa, ne nacque il proverbio che ancora è in uso dirsi agli uomini di grossa pasta: *Tu se' più tondo che l'O di Giotto.* Il qual proverbio non solo per lo caso donde nacque si può dir bello, ma molto più per lo suo significato, che consiste nell'ambiguo, pigliandosi *tondo* in Toscana, oltre alla figura circolare perfetta, per tardità e grossezza d'ingegno. Fecelo, dunque, il predetto papa andare a Roma; dove, onorando molto e riconoscendo la virtù di lui, gli fece nella tribuna di San Piero dipignere cinque storie della vita di Cristo, e nella sagrestia la tavola principale; che furono da lui con tanta diligenza condotte, che non uscì mai a tempera delle sue mani il più pulito lavoro:[1] onde meritò che il papa, tenendosi ben servito, facesse dargli per premio secento ducati d'oro, oltre avergli fatto tanti favori, che ne fu detto per tutta Italia. Fu in questo tempo a Roma molto amico di Giotto, per non tacere cosa degna di memoria che appartenga all'arte, Oderigi d'Agobbio, eccellente miniatore in quei tempi; il quale, condotto perciò dal papa, miniò molti libri per la libreria di palazzo, che sono in gran parte oggi consumati dal tempo. E nel mio libro de' disegni antichi, sono alcune reliquie di man propria di costui, che in vero fu valente uomo: sebbene fu molto miglior maestro di lui Franco Bolognese miniatore,[2] che per lo stesso papa e per la stessa libreria, ne' medesimi tempi, lavorò assai cose eccellentemente in quella maniera, come si può vedere nel detto libro; dove ho di sua mano disegni di pitture e di minio, e fra essi un'aquila molto ben fatta, ed un leone che rompe un albero, bellissimo. Di questi due miniatori eccellenti fa menzione

[1] *Il Rumohr dice che nella sagrestia di San Pietro di Roma erano a' tempi suoi alcuni frammenti di una tavola i cui soggetti sono Cristo, la Madonna, figure di Apostoli e la decollazione di San Paolo. Questi frammenti sono attribuiti a Giotto: però non se ne dà nessuna antica e certa testimonianza. Pure, sebbene sieno assai più belli di quelle opere che Giotto ha fatto, nondimeno vi si vede la sua maniera; e può ben credersi che sieno di sua mano, anche perchè sappiamo dal Ghiberti, che per questa sagrestia Giotto fece una tavola.

[2] Fiorì, secondo il Baldinucci, che lo fa scolare d'Oderigi, verso il 1310; ed ebbe a scolari Iacopo e Simone Bolognesi, ed altri pittori che fiorirono intorno al 1370, come dice il Malvasia nella *Felsina Pittrice*. Poche reliquie delle miniature di Franco si additavano a' giorni del Lanzi nel Museo Malvezzi in Bologna.

Dante nell'undecimo capitolo del Purgatorio, dove si ragiona de' vanagloriosi, con questi versi:

> O, dissi lui, non se' tu Oderisi,
> L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell'arte
> Che alluminare è chiamata in Parisi?
> Frate, diss' egli, più ridon le carte
> Che pennelleggia Franco Bolognese:
> L'onor è tutto or suo, e mio in parte.

Il papa, avendo veduto queste opere, e piacendogli la maniera di Giotto infinitamente, ordinò che facesse intorno intorno a San Piero istorie del testamento vecchio e nuovo: onde, cominciando, fece Giotto a fresco l'Angiolo di sette braccia, che è sopra l'organo, e molte altre pitture; delle quali parte sono da altri state restaurate a' dì nostri; e parte, nel rifondare le mura nuove, o state disfatte o traportate dall'edifizio vecchio di San Piero fin sotto l'organo:[1] come una Nostra Donna in muro; la quale perchè non andasse per terra, fu tagliato attorno il muro ed allacciato con travi e ferri, e così levata, e murata poi, per la sua bellezza, dove volle la pietà ed amore che porta alle cose eccellenti dell'arte messer Niccolò Acciaiuoli, dottore fiorentino, il quale di stucchi e d'altre moderne pitture adornò riccamente quest'opera di Giotto. Di mano del quale ancora fu la nave di musaico[2] ch'è sopra le tre porte del portico nel cortile di San Piero, la quale è veramente miracolosa e meritamente lodata da tutti i belli ingegni; perchè in essa, oltre al disegno, vi è la disposizione degli Apostoli, che in diverse maniere travagliano per la tempesta del mare, mentre soffiano i venti in una vela, la quale ha tanto rilievo che non fa-

[1] Queste sue pitture son quasi tutte perite. Così son perite le sue pitture dell'interno del portico di San Giovanni Laterano, eccetto il Bonifazio VIII che nel 1300 istituisce il giubileo. Questo Bonifazio ritratto di naturale, vedesi ora sotto cristallo fra due altre figure quasi intere in un pilastro della chiesa, con iscrizione appostavi nel 1776 dalla famiglia Gaetani.—* Il D'Agincourt ne ha dato l'intaglio nella tav. CXV della *Pittura*.

[2] * In un necrologio che si conserva nell'Archivio Vaticano, a pag. 87, si trova memoria come il cardinale Iacopo Stefaneschi, nel 1298, fece fare a Giotto il mosaico della Navicella di San Pietro. Questa memoria è riportata dal Baldinucci, dal Turrigio e dal Della Valle.

rebbe altrettanto una vera: e pure è difficile avere a fare di que' pezzi di vetri una unione come quella che si vede nei bianchi e nell'ombre di sì gran vela, la quale col pennello, quando si facesse ogni sforzo, a fatica si pareggerebbe: senza che, in un pescatore il quale pesca in sur uno scoglio a lenza, si conosce nell'attitudine una pacienza estrema propria di quell'arte, e nel volto la speranza e la voglia di pigliare.[1] Sotto questa opera sono tre archetti in fresco; de'quali, essendo per la maggior parte guasti, non dirò altro. Le lodi, dunque, date universalmente dagli artefici a questa opera, se le convengono. Avendo poi Giotto nella Minerva, chiesa de' Frati Predicatori, dipinto in una tavola un Crocifisso grande, colorito a tempera, che fu allora molto lodato;[2] se ne tornò, essendone stato fuori sei anni, alla patria. Ma essendo, non molto dopo, creato papa Clemente V in Perugia, per essere morto papa Benedetto IX, fu forzato Giotto andarsene con quel papa, là dove condusse la corte, in Avignone, per farvi alcune opere: perchè, andato, fece, non solo in Avignone, ma in molti altri luoghi di Francia, molte tavole e pitture a fresco bellissime, le quali piacquero infinitamente al pontefice e a tutta la corte.[3] Laonde, spedito che fu, lo licenziò amorevolmente e con molti doni; onde se ne tornò a casa non meno ricco che onorato e famoso; e, fra l'altre cose, recò il ritratto di quel papa, il quale diede poi a Taddeo Gaddi suo discepolo: e questa tornata di Giotto in Firenze fu l'anno 1316. Ma non però gli fu conceduto fermarsi molto in Firenze; perchè, condotto a Padoa per opera de' signori della Scala, dipinse nel Santo, chiesa stata fabbricata in

[1] Fu essa trasportata più volte da un luogo all'altro, come narra minutamente il Baldinucci. Oggi si trova nel portico di San Pietro, in faccia alla porta maggiore della chiesa. Il Richardson ne aveva il disegno originale, mancante però di quello della figura del pescatore, che il Resta credeva di avere. Tal figura fu due volte restaurata; prima da Marcello Provenzale, poi da Orazio Manetti, sotto la direzione del cav. Bernino.

[2] Par che il Nibby, nell'*Itinerario di Roma*, dubiti se sia di Giotto. Il Titi ne fece un Crocifisso di rilievo.

[3] *Dopo la morte di Benedetto XI, e non IX, come per errore dice il Vasari, fu creato Clemente V, il quale trasportò la sede papale in Avignone nel 1305; cosicchè Giotto non potè andar là prima di questo tempo.

que' tempi, una cappella bellissima.[1] Di lì andò a Verona, dove a messer Cane fece nel suo palazzo alcune pitture,[2] e particolarmente il ritratto di quel signore; e ne' Frati di San Francesco una tavola. Compiute queste opere, nel tornarsene in Toscana gli fu forza fermarsi in Ferrara, e dipignere in servigio di que' signori Estensi, in palazzo ed in Sant'Agostino, alcune cose che ancor oggi vi si veggiono. Intanto, venendo agli orecchi di Dante, poeta fiorentino, che Giotto era in Ferrara, operò di maniera che lo condusse a Ravenna, dove egli si stava in esilio; e gli fece fare in San Francesco per i signori da Polenta alcune storie in fresco intorno alla chiesa, che sono ragionevoli.[3] Andato poi da Ravenna a Urbino, ancor quivi lavorò alcune cose. Poi, occorrendogli passar per Arezzo, non potette non compiacere Piero Saccone, che molto l'aveva carezzato; onde gli fece, in un pilastro della cappella maggiore del vescovado, in fresco, un San Martino, che, tagliatosi il mantello nel mezzo, ne dà una parte a un povero che gli è innanzi quasi tutto ignudo.[4] Avendo poi fatto nella Badía di Santa Fiore, in legno, un Crocifisso grande a tempera, che è oggi nel mezzo di quella chiesa,[5] se ne ritornò finalmente in Firenze; dove, fra l'altre cose, che furono molte, fece nel monasterio delle Donne di Faenza alcune pitture ed in fresco ed a tempera, che oggi non sono in essere, per esser rovinato quel monasterio. Similmente, l'anno 1322, essendo l'anno innanzi, con suo molto dispiacere, morto Dante suo amicissimo, andò a Lucca; ed, a richiesta di Castruccio, signore allora di quella città sua patria, fece una tavola in San Martino, drentovi un Cristo in aria, e quattro Santi protettori di quella città; cioè San Piero, San Regolo, San Martino e San Paulino, i quali mostrano di raccomandare un papa ed un imperadore; i quali, secondo

[1] *Delle pitture di questa cappella ora non esiste più nulla, o quasi nulla; giacchè il misero avanzo che si vede, non basta neppure a far ben comprendere la composizione dello spartimento rimasto. (Vedi Salvatico, *nella Guida di Padova pel Congresso del* 1842.)

[2] Indi perite, come quelle che, secondo il Baldinucci, fece colà nell'Arena.

[3] *Queste pitture e le altre di Ferrara, rammentate più sopra, sono perite.

[4] *Questa pittura è perita.

[5] Questo è ancora in buon essere.

che per molti si crede, sono Federigo[1] Bavaro e Niccola V antipapa.[2] Credono parimente alcuni, che Giotto disegnasse a San Frediano, nella medesima città di Lucca, il Castello e Fortezza della Giusta,[3] che è inespugnabile. Dopo, essendo Giotto ritornato in Firenze, Ruberto re di Napoli scrisse a Carlo re di Calavria suo primogenito,[4] il quale si trovava in Firenze, che per ogni modo gli mandasse Giotto a Napoli; perciocchè, avendo finito di fabbricare Santa Chiara, monasterio di donne e chiesa reale, voleva che da lui fusse di nobile pittura adornata. Giotto, adunque, sentendosi da un re tanto lodato e famoso chiamare, andò più che volentieri a servirlo; e giunto,[5] dipinse in alcune cappelle del detto monasterio molte storie del vecchio testamento e nuovo.[6] E le storie dell'Apocalisse, che fece in una di dette cappelle, furono (per quanto si dice) invenzione di Dante; come per avventura furono anco quelle tanto lodate d'Ascesi, delle quali si è di sopra abbastanza favellato: e, sebbene Dante

1 * Cioè Lodovico. Se Giotto fece questa tavola nel 1322, non può essere che in figura del papa vi sia rappresentato Niccolò V antipapa, il quale fu creato nel 12 di maggio del 1328. Come pure non può essere Lodovico il Bavaro, che fu coronato nel 17 gennaio del 1328. Potrebbero essere Federigo d'Austria e Giovanni XXII.

2 * Nè gli annotatori del Vasari, nè le Guide di Lucca, hanno più rammentato questa tavola.

3 * Propriamente fu chiamata l'*Augusta*, e corrottamente la *Gosta* o *Agosta*, e fu fondata da Castruccio nel giugno del 1322. (Vedi Aldo Manuzio, *Vita di Castruccio*. Lucca 1843, pag. 69 e seg.)

4 Duca di Calabria, eletto re di Sicilia, come dice Giovanni Villani, lib. VII, cap. 2. Sul principio del 1326, fu eletto signor di Firenze, ove giunse fra qualche tempo; e d'onde, sulla fine del 27, partì per non più ritornarvi, essendo morto nel 28. Quindi è a credersi che Giotto gli fosse chiesto o sulla fine del 26 o innanzi la fine del seguente. Egli lo avea ritratto in una delle stanze di Palazzo Vecchio, ove poi fu collocata la Depositeria; di che vedi più innanzi la Vita di Michelozzo. Al ritratto fu dato di bianco.

5 Si scordò il Vasari di narrar qui come Giotto, nell'andare a Napoli, volle passar da Orvieto per veder le sculture delle facciate; e quel ch'indi avvenne, e si narra qui appresso nella Vita di Agostino ed Agnolo Sanesi.

6 * Roberto, re di Napoli, gettò la prima pietra della fabbrica di Santa Chiara nel 1310, la quale fu terminata l'anno 1328. Le pitture di Giotto furono, nella prima metà del secolo passato, fatte ricoprire di stucco dal Borrionuovo, reggente della chiesa; la cui vandalica mania di cancellare l'opere degli antichi è restata in proverbio. Vedi *Napoli e sue vicinanze. Guida offerta agli Scienziati nel Congresso del* 1845, vol. I, pag. 353.

in questo tempo era morto, potevano averne avuto, come spesso avviene fra gli amici, ragionamento. Ma per tornare a Napoli, fece Giotto nel castello dell'Uovo molte opere, [1] e particolarmente la cappella, che molto piacque a quel re: dal quale fu tanto amato, che Giotto molte volte, lavorando, si trovò essere trattenuto da esso re, che si pigliava piacere di vederlo lavorare e d'udire i suoi ragionamenti; e Giotto, che aveva sempre qualche motto alle mani e qualche risposta arguta in pronto, lo tratteneva con la mano dipignendo, e con ragionamenti piacevoli motteggiando. Onde, dicendogli un giorno il re, che voleva farlo il primo uomo di Napoli, rispose Giotto: e perciò sono io alloggiato a porta Reale, per essere il primo di Napoli. Un'altra volta, dicendogli il re: Giotto, se io fussi in te, ora che fa caldo, tralascerei un poco il dipignere; rispose: ed io certo, s'io fussi voi. Essendo, dunque, al re molto grato, gli fece in una sala, che il re Alfonso I rovinò per fare il castello, e così nell'Incoronata, [2] buon numero di pitture; e fra l'altre della detta sala, vi erano i ritratti di molti uomini famosi, e fra essi quello di esso Giotto: al quale avendo un giorno, per capriccio, chiesto il re che gli dipignesse il suo reame, Giotto (secondo che si dice) gli dipinse un asino imbastato, che teneva ai piedi un

[1] Anche a queste fu poi dato di bianco.

[2] * Queste pitture hanno dato materia, in quest'ultimi tempi, a varj scritti di dotte e intelligenti persone, sia per mostrare che esse furono veramente opera di Giotto, sia per negarlo. Il Rumohr, il Kugler, il Nagler, il Waagen, il conte Vilain XIV, il Förster, il Kestner, stettero per la prima opinione; e, di più, il cav. Stanislao Aloe, di Berlino, dettò in francese una illustrazione di queste pitture, e ne esibì l'intaglio. L'operetta dell'Aloe dette occasione a Domenico Ventimiglia di scrivere tre lettere *Sugli affreschi di Giotto nella chiesa dell'Incoronata di Napoli*, ed ambidue questi scrittori non fecero altro che svolgere più largamente gli argomenti a sostegno di questa opinione. Ultimo nell'arringo è sceso il signor Camillo Minieri Riccio; il quale, con un libretto intitolato *Saggio storico critico intorno alla chiesa dell'Incoronata di Napoli e suoi affreschi* (Napoli 1845), ha preso ad esaminar novamente la quistione, e a combattere la opinione degli autori summenzionati; mostrando, con ragioni storiche e critiche, che Giotto non potè esser l'autore degli affreschi co' sette Sacramenti che oggi si vedono nell'Incoronata, nè di nessun'altra pittura che un tempo possa essere esistita in quel luogo. E siccome la sua opinione parve a noi la più accettabile, perchè sostenuta con ragioni più sicure e meglio fondate; così, a dilucidare una così importante quistione, riferiremo in fine di questa Vita l'estratto che della operetta del Minieri Riccio stampò il sig. Emmanuele Rocco nel n°43 del *Lucifero* (novembre 1845).

altro basto nuovo e, fiutandolo, facea sembianza di desiderarlo; ed in su l'uno e l'altro basto nuovo era la corona reale e lo scettro della podestà: onde, dimandato Giotto dal re, quello che cotale pittura significasse, rispose, tale i sudditi suoi essere e tale il regno, nel quale ogni giorno nuovo signore si desidera. Partito Giotto da Napoli per andare a Roma, si fermò a Gaeta; dove gli fu forza, nella Nunziata, far di pittura alcune storie del testamento nuovo, oggi guaste dal tempo, ma non però in modo, che non vi si veggia benissimo il ritratto d'esso Giotto appresso a un Crocifisso grande, molto bello. Finita quest'opera, non potendo ciò negare al signor Malatesta, prima si trattenne per servigio di lui alcuni giorni in Roma, e di poi se n'andò a Rimini, della qual città era il detto Malatesta signore; e lì, nella chiesa di San Francesco, fece moltissime pitture: le quali poi da Gismondo, figliuolo di Pandolfo Malatesti, che rifece tutta la detta chiesa di nuovo, furono gettate per terra e rovinate. Fece ancora nel chiostro di detto luogo, all'incontro della facciata della chiesa, in fresco, l' istoria della Beata Michelina;[1] che fu una delle più belle ed eccellenti cose che Giotto facesse giammai, per le molte e belle considerazioni che egli ebbe nel lavorarla: perchè, oltre alla bellezza de' panni, e la grazia e vivezza delle teste, che sono miracolose, vi è, quanto può donna esser bella, una giovane, la quale, per liberarsi dalla calunnia dell'adulterio, giura sopra un libro in atto stupendissimo, tenendo fissi gli occhi suoi in quelli del marito, che giurare la facea per diffidenza d'un figliuolo nero partorito da lei, il quale in nessun modo poteva acconciarsi a credere che fusse suo. Costei, siccome il marito mostra lo sdegno e la diffidenza nel viso, fa conoscere, con la pietà

[1] * Le storie della Beata Michelina da Pesaro, oggi imbiancate, non poterono esser dipinte da Giotto, perciocchè essa morì nel 1356. Vedi Marcheselli, *Pitture di Rimini* (Rimini 1754). Ma ch'egli poi dipingesse in questa città, ce lo attesta ancora Riccobaldo Ferrarese, cronista contemporaneo, in quel suo prezioso ricordo all'anno 1312, ove dice: *Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur qualis in arte fuerit. Testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Paduæ, et per ea quæ pinxit in Palatio Communis Paduæ, et in ecclesia Arenæ Paduæ* (Muratori, *Rerum Ital. Script.*, tom. IX, col. 255; e Cicognara, *Nielli* ec.)

della fronte e degli occhi, a coloro che intentissimamente la contemplano, la innocenza e semplicità sua, ed il torto che se le fa, facendola giurare e pubblicandola a torto per meretrice. Medesimamente, grandissimo affetto fu quello ch'egli espresse in un infermo di certe piaghe; perchè tutte le femmine che gli sono intorno, offese dal puzzo, fanno certi storcimenti schifi, i più graziati del mondo. Gli scorti, poi, che in un altro quadro si veggiono fra una quantità di poveri rattratti, sono molto lodevoli, e debbono essere appresso gli artefici in pregio, perchè da essi si è avuto il primo principio e modo di farli: senza che non si può dire che siano, come primi, se non ragionevoli. Ma, sopra tutte l'altre cose che sono in questa opera, è maravigliosissimo l'atto che fa la sopraddetta Beata verso certi usurai, che le sborsano i danari della vendita delle sue possessioni per dargli a' poveri: perchè in lei si dimostra il dispregio de' danari e dell'altre cose terrene, le quali pare che le putano; ed in quelli il ritratto stesso dell'avarizia e ingordigia umana. Parimente, la figura d'uno che, annoverandole i danari, pare che accenni al notaio che scriva, è molto bella; considerato, che sebbene ha gli occhi al notaio, tenendo nondimeno le mani sopra i danari, fa conoscere l'affezione, l'avarizia sua e la diffidenza. Similmente, le tre figure che in aria sostengono l'abito di San Francesco, figurate per l'Ubbidienza, Pacienza e Povertà, sono degne d'infinita lode; per essere, massimamente, nella maniera de' panni un naturale andar di pieghe, che fa conoscere che Giotto nacque per dar luce alla pittura. Ritrasse, oltre ciò, tanto naturale il signor Malatesta in una nave di questa opera, che pare vivissimo; ed alcuni marinari ed altre genti, nella prontezza, nell'affetto e nell'attitudini; e particolarmente una figura che, parlando con alcuni e mettendosi una mano al viso, sputa in mare, fa conoscere l'eccellenza di Giotto. E certamente, fra tutte le cose di pittura fatte da questo maestro, questa si può dire che sia una delle migliori; perchè non è figura in sì gran numero, che non abbia in sè grandissimo artifizio e che non sia posta con capricciosa attitudine. E però non è maraviglia, se non mancò il signor Malatesta di premiarlo magni-

ficamente e lodarlo. Finiti i lavori di quel signore, fece, pregato da un priore fiorentino che allora era in San Cataldo d'Arimini, fuor della porta della chiesa, un San Tommaso d'Aquino che legge a' suoi Frati.[1] Di quivi partito, tornò a Ravenna, ed in San Giovanni Evangelista fece una cappella a fresco lodata molto.[2] Essendo poi tornato a Firenze con grandissimo onore e con buone facultà, fece in San Marco, a tempera, un Crocifisso in legno, maggiore che il naturale, e in campo d'oro; il quale fu messo a man destra in chiesa:[3] ed un altro simile ne fece in Santa Maria Novella, in sul quale Puccio Capanna, suo creato, lavorò in sua compagnia; e quest'è ancor oggi sopra la porta maggiore, nell'entrare in chiesa a man destra, sopra la sepoltura de' Gaddi.[4] E nella

1 *Sopra la porta maggiore della nominata chiesa, che oggi dicesi di San Domenico, ai tempi del Piacenza si vedeva tuttavia qualche vestigio di questa pittura.

2 *Nel vôlto della cappella di San Bartolommeo, di San Giovanni della Sagra, stanno espressi i Santi Evangelisti coi loro simboli, e i Santi Dottori Gregorio, Ambrogio, Agostino e Girolamo, d'invenzione del famoso Giotto; pitture ultimamente ravvivate da Francesco Zanoni padovano. Così il Beltrami, *Guida di Ravenna*, 1783.

3 *Questo Crocifisso vedesi oggi sopra la porta maggiore. Esso avanza in bellezza gli altri due citati più sotto dal Vasari; quello, cioè, della chiesa di Ognissanti, e l'altro di Santa Maria Novella.

4 *Questo Crocifisso vedesi tuttavia sopra la porta principale di questa chiesa: sennonchè esso differisce non poco nel carattere da quello di San Marco e dall'altro d'Ognissanti; della qual differenza può esser cagione l'averci lavorato Puccio Capanna. Ma che non si possa escludere dalle opere di Giotto, ce ne fa ragione un prezioso documento inedito, esistente nell'Archivio diplomatico di Firenze, tra le carte di Santa Maria Novella, e additatoci dalla squisita cortesia del sig. ab. G. Rosi, meritissimo direttore di quell'Archivio. È questo il testamento di Riccuccio del fu Puccio del popolo di Santa Maria Novella, de' 15 giugno 1312; nel quale, tra gli altri legati, lascia «*solvere sacristie Sancte Marie Fratrum Predicatorum dicte ecclesie Sancte Marie Novelle libras quinque Florenorum parvorum pro emendis exinde annuatim duobus urceis olei, ex quo oleo unus urceus sit pro tenenda continue illuminata lampada Crucifixi existentis in eadem ecclesia Sancte Marie Novelle, picti per egregium pictorem nomine* GIOTTUM BUONDONIS, *qui est de dicto populo Sancte Marie Novelle... Alius vero urceus sit ad alleviandum hanc societatem expensis solitis factis per eam in emendo oleo pro lampade magne tabule in qua est picta figura Beate Marie Virginis, que tabula est in eadem ecclesia Sancte Marie Novelle.* E più sotto: *conventui Fratrum Predicatorum de Prato solidos viginti flor. parvorum solvendos prope tempus sepulture corporis ipsius testatoris ut expendantur in oleo pro illuminanda pulcra tabula existente in ecclesia ipsius*

medesima chiesa fece, sopra il tramezzo, un San Lodovico a Paolo di Lotto Ardinghelli, e a' piedi il ritratto di lui e della moglie di naturale.[1]

L'anno poi 1327, essendo Guido Tarlati da Pietramala, vescovo e signore d'Arezzo, morto a Massa di Maremma nel tornare da Lucca, dove era stato a visitare l'imperadore; poichè fu portato in Arezzo il suo corpo, e lì ebbe avuta l'onoranza del mortorio onoratissima, deliberarono Piero Saccone e Dolfo da Pietramala, fratello del vescovo, che gli fosse fatto un sepolcro di marmo, degno della grandezza di tanto uomo, stato signore spirituale e temporale, e capo di parte ghibellina in Toscana. Perchè, scritto a Giotto che facesse il disegno d'una sepoltura ricchissima, e quanto più si potesse onorata, e mandatogli le misure; lo pregarono appresso, che mettesse loro per le mani uno scultore il più eccellente, secondo il parer suo, di quanti ne erano in Italia, perchè si rimettevano di tutto al giudizio di lui. Giotto, che cortese era, fece il disegno e lo mandò loro; e secondo quello, come al suo luogo si dirà,[2] fu fatta la detta sepoltura. E perchè il detto Piero Saccone amava infinitamente la virtù di questo uomo; avendo preso, non molto dopo che ebbe avuto il detto disegno, il Borgo a San Sepolcro, di là condusse in Arezzo una tavola di man di Giotto, di figure piccole, che poi se n'è ita in pezzi: e Baccio Gondi, gentiluomo fiorentino, amatore di queste nobili arti e di tutte le virtù, essendo commissario d'Arezzo, ricercò con gran diligenza i pezzi di questa tavola; e trovatone alcuni, li condusse a Firenze, dove li tiene in gran venerazione, insieme con alcune altre cose che ha di mano del medesimo Giotto: il quale lavorò tante cose, che raccontandole, non si crederebbe. E non sono molti anni, che trovandomi io all'eremo di Camaldoli, dove ho molte cose lavorato a que' reverendi

conventus quam ipse Riccucci fecit pingi per egregium pictorem nomine GIOTTUM BONDONIS *de Florentia.* »

[1] *Quest'opera, tolto via il tramezzo, è perduta.

[2] Vide per avventura il disegno che da altri ne fu fatto e ne disse il proprio parere. Vedi qui appresso nelle note alla Vita d'Agostino ed Agnolo Sanesi.

Padri, vidi in una cella (e vi era stato portato dal molto reverendo Don Antonio da Pisa, allora generale della congregazione di Camaldoli) un Crocifisso piccolo in campo d'oro, e col nome di Giotto di sua mano, molto bello: il quale Crocifisso si tiene oggi, secondo che mi dice il reverendo Don Silvano Razzi monaco camaldolense, nel monasterio degli Angeli di Firenze,[1] nella cella del maggiore, come cosa rarissima, per essere di mano di Giotto, ed in compagnia d'un bellissimo quadretto di mano di Raffaello da Urbino.

Dipinse Giotto a' Frati Umiliati d' Ognissanti di Firenze una cappella e quattro tavole; e fra l' altre, in una la Nostra Donna con molti Angeli intorno e col Figliuolo in braccio, ed un Crocifisso grande in legno:[2] dal quale Puccio Capanna pigliando il disegno, ne lavorò poi molti per tutta Italia, avendo molto in pratica la maniera di Giotto. Nel tramezzo di detta chiesa era, quando questo libro delle Vite dei Pittori, Scultori e Architetti si stampò la prima volta, una tavolina a tempera, stata dipinta da Giotto con infinita diligenza; dentro la quale era la morte di Nostra Donna con gli Apostoli intorno, e con un Cristo che in braccio l'anima di lei riceveva. Questa opera dagli artefici pittori era molto lodata, e particolarmente da Michelagnolo Buonarroti; il quale affermava, come si disse altra volta, la proprietà di questa istoria dipinta non potere essere più simile al vero di quello ch' ell' era. Questa tavoletta, dico, essendo venuta in considerazione, da che si diede fuora la prima volta il libro di queste Vite, è stata poi levata via da chi che sia, che, forse per amor dell' arte e per pietà, parendogli che fusse poco stimata, si è fatto, come disse il nostro poeta, spietato.[3] E ve-

[1] *Di questo Crocifisso non abbiamo più notizia.

[2] *Di queste opere, la sola che oggi si veda in questo luogo, è il Crocifisso, che sta appeso in una parete della Cappella Gondi Dini. La tavola di Nostra Donna, con molti Angeli intorno e col Figliuolo in braccio, fu trasportata nella Galleria dell'accademia delle Belle Arti.

[3] *È nell' *Etruria Pittrice* un intaglio di una piccola tavola posseduta a quel tempo dal pittore Lamberto Gori, oggi smarrita, e che supponevasi esser quella stessa di Giotto che dalla chiesa d' Ognissanti fu ai tempi del Vasari rubata. Ma l' annotatore alla edizione vasariana fatta in Firenze nel 1832-38 giustamente osservava, che l' intaglio non corrisponde punto colla descrizione che fa di essa tavoletta il Biografo. Difatti, in esso, oltre gli Apo-

ramente, fu in que' tempi un miracolo, che Giotto avesse tanta vaghezza nel dipingere, considerando massimamente che egli imparò l'arte in un certo modo senza maestro.

Dopo queste cose, mise mano, l'anno 1334 a dì 9 di luglio, al campanile di Santa Maria del Fiore: il fondamento del quale fu, essendo stato cavato venti braccia a dentro,

stoli, sono altri quattro Santi, e non vi si vede il *Cristo che in braccio l'anima della Vergine riceve.* Avvi però in alto rappresentato come il Paradiso, dove in figure molto più piccole è espresso Cristo, che nella mano sinistra tiene un libro ov' è scritto A e Ω, e colla destra benedice la Vergine, la quale in atto reverente a lui si presenta. Sei Angeli, tre per banda, fanno loro corona. — È dunque evidente che l'intaglio suddetto non riproduce la celebrata tavoletta giottesca; mentre in questa era figurato il Transito della Vergine; e l'altra dell' *Etruria Pittrice* rappresenta quando essa è posta dagli Apostoli nel sepolcro. Nondimeno, il prof. Rosini, non curando questa differenza, lo diede di nuovo come opera di Giotto nella tav. XIV della sua *Storia della pittura italiana;* e prima di lui fu esibita dal D'Agincourt nella tav. CXIV della *Pittura.* Ma qualunque intelligente delle diverse maniere non solo dei maestri, ma sì ancora dei tempi, si porrà ad esaminare in ogni sua parte quest' intaglio, vi troverà non leggiera differenza dalle opere di Giotto, sì nel comporre come nel panneggiare; e verrà nell'opinione, quello esser tratto da un dipinto di un maestro del secolo XV. Anzi noi, quantunque sia cosa ardita di giudicare un' opera dall' intaglio, nondimeno teniamo per fermo che il dipinto da cui esso fu tratto sia opera di mano dell'Angelico. — E qui (non certo per vanità) ci sia permesso dichiarare, che qualche tempo innanzi che ci fosse dato l' incarico di condurre la presente edizione del Vasari, noi già per semplice ricordo avevamo gettato in carta questa nostra opinione; quando venutaci fra mano la importantissima opera tedesca del sig. G.-F. Waagen sopracitata, trovammo in essa, con nostro gran contento, che questa tavoletta ora si conserva in Inghilterra nella raccolta di Young Ottley; e, quel che più importa, confermato il nostro giudizio dall' autore tedesco, il quale senza esitare la restituisce all' Angelico con queste parole: « Fiesole. *Maria portata al sepolcro.* Questo quadro, eseguito a guisa di miniatura, ha nelle moltiformi e delicate teste degli Apostoli e nel viso nobile » di Maria, tutta la bellezza e tutto l' intimo sentimento dell' artista. Vi si » trova dietro una iscrizione di Lamberto Gori dell'anno 1789, secondo il quale » questo quadretto dev'essere citato dal Vasari come un'opera di Giotto esistita » nella chiesa di Borgognissanti, ma che trovossi più tardi nelle mani del ben » noto Hudgford, che in fatti lo fece incidere come opera del Giotto nella » *Etruria Pittrice.* Adduco questo come una rimarchevole prova di quanto » fossero deboli in quel tempo e la critica e la cognizione di simili quadri. » Dopo questa testimonianza del peritissimo e diligentissimo sig. Waagen, non è da prestar fede allo Schorn (annotatore del Vasari tradotto in tedesco) quando dice di aver letto in questa tavoletta la iscrizione *opus magistri Jocti;* della quale scritta non fece menzione nè il Vasari nè quanti altri di essa parlarono. Forse è da credere che il nome di Giotto si trovi scritto in quella memoria apposta dietro a essa tavoletta da Lamberto Gori, persuaso che fosse quella dal Vasari descritta.

una platea di pietre forti,[1] in quella parte donde si era cavata acqua e ghiaia; sopra la quale platea, fatto poi un buon getto, che venne alto dodici braccia dal primo fondamento, fece fare il rimanente, cioè l'altre otto braccia di muro a mano. E a questo principio e fondamento intervenne il vescovo della città, il quale, presente tutto il clero e tutti i magistrati, mise solennemente la prima pietra.[2] Continuandosi poi questa opera col detto modello, che fu di quella maniera tedesca che in quel tempo s'usava, disegnò Giotto tutte le storie che andavano nell'ornamento, e scomparti di colori bianchi, neri e rossi il modello in tutti que' luoghi dove avevano a andare le pietre e i fregi, con molta diligenza. Fu il circuito da basso, in giro, largo braccia cento, cioè braccia venticinque per ciascuna faccia; e l'altezza braccia cento quaranta quattro. E se è vero, che tengo per verissimo, quello che lasciò scritto Lorenzo di Cione Ghiberti, fece Giotto non solo il modello di questo campanile, ma di scultura ancora e di rilievo parte di quelle storie di marmo, dove sono i principj di tutte l'arti.[3] E Lorenzo detto afferma aver veduto modelli di rilievo di man di Giotto, e particolarmente quelli di queste opere: la qual cosa si può creder agevolmente, essendo il disegno e l'invenzione il padre e la madre di tutte quest'arti, e non d'una sola. Doveva questo campanile, secondo il modello di Giotto, avere per finimento sopra quello che si vede, una punta ovvero piramide quadra alta braccia cinquanta; ma, per essere cosa tedesca e di maniera vecchia, gli architettori moderni non hanno mai se non consigliato che non si faccia, parendo che stia meglio così. Per le quali tutte cose fu Giotto non pure fatto cittadino fiorentino, ma provvisionato di cento fiorini d'oro l'anno dal Comune di Firenze, ch'era in que' tempi gran cosa; e fatto provveditore sopra questa opera,[4] che fu segui-

[1] Nell'ediz. del 1568 leggesi replicatamente *piatea*, ciò che ci è sembrato di dover notare.

[2] * Il Villani, lib. XI, cap. 12, assegna il 18 di luglio come giorno della solenne fondazione di questo campanile.

[3] Lo stesso affermò il Varchi nell'Orazione per l'esequie di Michelangiolo.

[4] * Il Baldinucci, nell'*Apologia* che segue alla Vita di Cimabue, riferisce

tata dopo lui da Taddeo Gaddi, non essendo egli tanto vivuto che la potesse vedere finita. Ora, mentre che quest' opera si andava tirando innanzi, fece alle monache di San Giorgio una tavola;[1] e nella Badía di Firenze, in un arco sopra la porta di dentro la chiesa, tre mezze figure, oggi coperte di bianco per illuminare la chiesa. E nella sala grande del podestà di Firenze, dipinse il Comune rubato da molti; dove, in forma di giudice con lo scettro in mano, lo figurò a sedere, e sopra la testa gli pose le bilance pari per le giuste ragioni ministrate da esso; aiutato da quattro virtù, che sono la Fortezza con l' animo, la Prudenza con le leggi, la Giustizia con l' armi, e la Temperanza con le parole: pittura bella, ed invenzione propria e verisimile.[2]

Appresso, andato di nuovo a Padoa, oltre a molte altre cose e cappelle ch' egli vi dipinse,[3] fece nel luogo dell' Arena[4]

una provvisione della repubblica fiorentina, ottenuta nel 12 aprile 1334, colla quale è ordinato che sia eletto e deputato maestro Giotto a capo maestro del lavorio e dell' opera della chiesa di Santa Reparata, della costruzione e perfezione delle mura e fortificazione della città, e d' ogni e qualunque opera del Comune di Firenze. Questa provvisione fu ristampata dal Gaye nel vol. I, pag. 483, del *Carteggio inedito ec.*

[1] *Questa tavola, che il Ghiberti dice perfettissima, ai tempi del Cinelli esisteva; ora non ne abbiamo più memoria.

[2] *Questa pittura oggi non si vede più.

[3] *A Padova dipinse nella sala della Ragione; ma queste pitture dopo l'incendio del 1420 dovettero perire. Quelle che al presente si vedono, e che in trecento diciannove scompartimenti rappresentano i segni dello zodiaco, le faccende di ciascun mese, i pianeti, le inclinazioni dell' uomo, la vita umana ec., sono opera, parte di un *Zuan Miretto Padovano*, e parte di un *Ferrarese*, come si rileva dall' Anonimo Morelliano. (Vedi Selvatico nella citata *Guida di Padova.*)

[4] *Questo luogo è l' Oratorio dell' Annunziata, fatto edificare da Enrico Scrovegno nel 1303. Le pitture sono disposte in tre ordini di spartimenti: nel più alto si vedono rappresentati i fatti della vita della Madonna, e nei due inferiori quelli della vita di G. Cristo. Nel basamento sono dipinte a chiaroscuro le sette principali Virtù, e di faccia i Vizj contrari. Sopra la porta è il Giudizio finale: anche la volta, azzurra e stellata, ha, a quando a quando, delle mezze figure di Santi. Non tutti questi affreschi (che sono moltissimi) mostrano di essere usciti dalla mano di Giotto; e sembrano in molte parti opera piuttosto dei suoi aiuti ed allievi. Giotto era in Padova nel 1306; dove Dante, che si trovava colà da qualche tempo, lo incontrò, come dice Benvenuto da Imola; il quale aggiunge che il pittor fiorentino era *assai giovane*. Delle due andate di Giotto a Padova potrebbesi muover dubbio colle espressioni di Michele Savo-

una Gloria mondana, che gli arrecò molto onore e utile. Lavorò anco in Milano alcune cose, che sono sparse per quella città, e che insino a oggi sono tenute bellissime.[1] Finalmente, tornato da Milano, non passò molto che, avendo in vita fatto tante e tanto bell'opere, ed essendo stato non meno buon cristiano che eccellente pittore, rendè l'anima a Dio l'anno 1336,[2] con molto dispiacere di tutti i suoi cittadini, anzi di tutti coloro che non pure l'avevano conosciuto, ma udito nominare; e fu seppellito, siccome le sue virtù meritavano, onoratamente, essendo stato in vita amato da ognuno, e particolarmente dagli uomini eccellenti in tutte le professioni: perchè, oltre a Dante, di cui avemo di sopra favellato, fu molto onorato dal Petrarca, egli e l'opere sue; intanto che si legge nel testamento suo, ch'egli lascia al signor Francesco da Carrara, signor di Padoa, fra l'altre cose da lui tenute in somma venerazione, un quadro di man di Giotto, drentovi una Nostra Donna, come cosa rara e stata a lui gratissima. E le parole di quel capitolo del testamento dicono così: *Transeo ad dispositionem aliarum rerum; et prædicto igitur domino*

narola (*De Laudibus Patavii*, in Muratori, *Rerum Ital. Script.* Tom. XXIV, col. 1170). Egli, dopo aver nominato la cappella degli Scrovegni e il Capitolo del Santo, soggiunge: *Et tantum dignitas Civitatis eum commovit, ut maximam suæ vitæ partem in ea consumavit.* La quale notizia è di molta rilevanza, e degna anche di molta fede, perchè venuta da uno scrittore di coscienza, che scriveva in Padova appena un secolo dopo la morte di Giotto, e che poteva aver notizie esatte di lui. E sarebbe più ragionevole il credere, che quanto Giotto dipinse in Padova, fosse fatto non in due volte, ma in un tempo solo. Per una più estesa illustrazione di questo Oratorio, vedi la pregevole operetta del marchese P. Selvatico, intitolata: *Sulla Cappellina degli Scrovegni ec., e su i freschi di Giotto*; Padova 1836, in-8. con tav.

[1] *Le pitture fatte a Milano da Giotto, chiamatovi da Azzone Visconti, furono indegnamente distrutte. Oggi in Milano non si conosce se non un quadro di Nostra Donna col putto, nella Pinacoteca di Brera, che porta scritto il suo nome così: OPVS MAGISTRI JOCTI FLORENTINI. Ma il sig. G. Masselli notava, a pag. 1151-52 della edizione Vasariana, fatta in Firenze negli anni 1832-38, che questo quadro non è se non la parte di mezzo dell'áncona che una volta era nella sagrestìa di Santa Maria degli Angeli di Bologna, i cui laterali si conservano ora nella Pinacoteca di quella città. In essi sono figurati San Pietro, San Paolo, e gli Arcangeli Michele e Gabriele; e nello zoccolo, le immagini del Redentore, della Vergine e di tre Santi.

[2] * Il Villani, lib. XI, cap. 12, registra la morte sua con queste parole: « Maestro Giotto, tornato da Milano, che il nostro Comune ve l'avea mandato al servizio del signore di Milano, passò di questa vita a' dì 8 di gennaio 1336. »

meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget, et ego nihil aliud habeo dignum se, mitto tabulam meam sive historiam Beatæ Virginis Mariæ, opus Jocti pictoris egregii, quæ mihi ab amico meo Michaële Vannis de Florentia missa est, in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent: hanc iconem ipsi domino lego, ut ipsa Virgo benedicta sibi sit propitia apud filium suum Jesum Christum etc. Ed il medesimo Petrarca, in una sua epistola latina nel quinto libro delle familiari, dice queste parole: *Atque (ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar) duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Joctum Florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem. Novi scultores aliquot etc.* Fu sotterrato in Santa Maria del Fiore, dalla banda sinistra entrando in chiesa, dove è un matton di marmo bianco per memoria di tanto uomo. E, come si disse nella Vita di Cimabue, un comentator di Dante, che fu nel tempo che Giotto viveva, disse: « Fu ed è Giotto » tra i pittori il più sommo della medesima città di Firenze, » e le sue opere il testimoniano a Roma, a Napoli, a Vignone, » a Firenze, a Padova e in molte altre parti del mondo. »

I discepoli suoi furono Taddeo Gaddi, stato tenuto da lui a battesimo, come s'è detto; e Puccio Capanna fiorentino, che in Rimini, nella chiesa di San Cataldo de' Frati Predicatori, dipinse perfettamente in fresco un voto d'una nave che pare che affoghi nel mare, con uomini che gettano robe nell'acqua; de' quali è uno esso Puccio, ritratto di naturale, fra un buon numero di marinari. Dipinse il medesimo in Ascesi nella chiesa di San Francesco, molte opere dopo la morte di Giotto:[1] ed in Fiorenza, nella chiesa di Santa Trinita, fece allato alla porta di fianco, verso il fiume, la cappella degli Strozzi, dove è in fresco la Coronazione della Madonna, con un coro d'Angeli, che tirano assai alla maniera di Giotto; e dalle bande sono storie di Santa Lucia, molto ben lavorate.[2] Nella Badía di Firenze dipinse la cappella di San Giovanni

[1] Le pitture da lui fatte in Assisi dopo la morte di Giotto, si sono in buona parte conservate.

[2] Cappella che poi fu rimodernata, ed ove dipinse la tavola l'Empoli, e i freschi il Poccetti. Delle pitture del Capanna nulla vi rimase.

Evangelista, della famiglia de' Covoni, allato alla sagrestia;[1] ed in Pistoia, fece a fresco la cappella maggiore della chiesa di San Francesco,[2] e la cappella di San Lodovico, con le storie loro, che sono ragionevoli.[3] Nel mezzo della chiesa di San Domenico della medesima città, è un Crocifisso, una Madonna e un San Giovanni, con molta dolcezza lavorati; e ai piedi un' ossatura di morto intera; nella quale, che fu cosa inusitata in que' tempi, mostrò Puccio aver tentato di vedere i fondamenti dell' arte (in quest' opera si legge il suo nome, fatto da lui stesso, in questo modo: PUCCIO DI FIORENZA ME FECE):[4] e di sua mano ancora in detta chiesa, sopra la porta di Santa Maria Nuova, nell' arco, tre mezze figure; la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, e San Piero da una banda, e dall' altra San Francesco.[5] Dipinse ancora nella già detta città d'Ascesi, nella chiesa di sotto San Francesco, alcune storie della passione di Gesù Cristo, in fresco, con buona pratica e molto risoluta; e nella cappella della chiesa di Santa Maria degli Angeli, lavorata a fresco, un Cristo in gloria, con la Vergine che lo priega pel popolo cristiano: la quale opera, che è assai buona, è tutta affumicata dalle lampane e dalla cera che in gran copia vi si arde continuamente. E di vero, per quello che si può giudicare, avendo Puccio la maniera e tutto il modo di fare di Giotto suo maestro, egli se ne seppe servire assai nell' opere che fece; ancorchè, come vogliono alcuni, egli non vivesse molto, essendosi infermato e morto per troppo lavorare in fresco. È di sua mano, per quello che si conosce, nella medesima chiesa la cappella di San Martino, e le storie di quel Santo lavorate in fresco per lo car-

[1] Cappella che poi fu anch' essa tutta rimodernata.

[2] Le pitture di questa cappella furono poi tutte imbiancate, meno una Santa Maria Egiziaca, la qual si conserva in un armadio destinato al servizio dell' altare.

[3] Queste storie di San Lodovico e altri Santi sono benissimo conservate. Era in San Francesco anche un Crocifisso del Capanna, simile a quello fatto qui da Giotto per la chiesa d'Ognissanti, e fu venduto ad un mercante. Nel Capitolo del convento sono le *Capannucce* istituite da San Francesco, ed altre storie dipinte in parte dal Capanna, e terminate (credesi) da Antonio Vite.

[4] Di questo Cristo colla Madonna e San Giovanni, non si sa quel che sia avvenuto.

[5] Queste tre mezze figure sono invece sopra la porta di San Francesco.

dinal Gentile. Vedesi ancora, a mezza la strada nominata Portica, un Cristo alla colonna; ed in un quadro, la Nostra Donna, e Santa Caterina e Santa Chiara che la mettono in mezzo. Sono sparte in molti altri luoghi opere di costui: come, in Bologna, una tavola nel tramezzo della chiesa,[1] con la passion di Cristo, e storie di San Francesco; e, insomma, altre che si lasciano per brevità. Dirò bene, che in Ascesi, dove sono il più dell' opere sue, e dove mi pare che egli aiutasse a Giotto a dipignere, ho trovato che lo tengono per loro cittadino, e che ancora oggi sono in quella città alcuni della famiglia de' Capanni. Onde facilmente si può credere che nascesse in Firenze, avendolo scritto egli, e che fusse discepolo di Giotto: ma che poi togliesse moglie in Ascesi, che quivi avesse figliuoli, e ora vi siano discendenti. Ma perchè ciò sapere appunto non importa più che tanto, basta che egli fu buon maestro.

Fu similmente discepolo di Giotto, e molto pratico dipintore, Ottaviano da Faenza, che in San Giorgio di Ferrara, luogo de' monaci di Monte Oliveto, dipinse molte cose; ed in Faenza, dove egli visse e morì, dipinse, nell' arco sopra la porta di San Francesco, una Nostra Donna, e San Piero e San Paolo; e molte altre cose in detta sua patria ed in Bologna.

Fu anche discepolo di Giotto Pace da Faenza, che stette seco assai e l' aiutò in molte cose: ed in Bologna sono di sua mano, nella facciata di fuori di San Giovanni decollato, alcune storie in fresco. Fu questo Pace valentuomo, ma particolarmente in fare figure piccole: come si può insino a oggi veder nella chiesa di San Francesco di Forlì, in un albero di Croce, e in una tavoletta a tempera, dove è la vita di Cristo e quattro storiette della vita di Nostra Donna; che tutte sono molto ben lavorate. Dicesi che costui lavorò in Ascesi in fresco, nella cappella di Sant'Antonio, alcune istorie della vita di quel Santo, per un duca di Spoleti ch' è sotterrato in quel luogo con un suo figliuolo; essendo stati morti in certi sobborghi d'Ascesi combattendo, secondo che si vede in una

[1] *In quale chiesa? Il Vasari si dimenticò di dirlo. Forse si può congetturare che fosse in San Francesco.

lunga inscrizione che è nella cassa del detto sepolcro.[1] Nel vecchio libro della Compagnia de' Dipintori si trova essere stato discepolo del medesimo un Francesco detto di maestro Giotto; del quale non so altro ragionare.[2]

Guglielmo da Forlì fu anch'egli discepolo di Giotto; ed oltre a molte altre opere, fece in San Domenico di Forlì sua patria la cappella dell'altar maggiore.[3] Furono anco discepoli di Giotto, Pietro Laureati, Simon Memmi sanesi,[4] Stefano fiorentino, e Pietro Cavallini romano. Ma perchè di tutti questi si ragiona nella Vita di ciascun di loro, basti in questo luogo aver detto che furono discepoli di Giotto: il quale disegnò molto bene nel suo tempo, e di quella maniera; come ne fanno fede molte cartepecore disegnate di sua mano di acquerello, e profilate di penna e di chiaro e scuro, e lumeggiate di bianco, le quali sono nel nostro libro de' disegni;[5] e sono, a petto a quelli de' maestri stati innanzi a lui, veramente una maraviglia.

Fu, come si è detto, Giotto ingegnoso[6] e piacevole molto, e ne' motti argutissimo, de' quali n'è anco viva memoria in questa città;[7] perchè, oltre a quello che ne scrisse messer

1 Ci fu additata in Faenza, dice il Lanzi, come opera di questo Pace un antica imagine di Nostra Donna nella chiesa che fu già dei Templarj.

2 Fra i maestri che lavorarono di scultura al Duomo d'Orvieto nel 1345, trovo, dice il Della Valle nella storia di quel Duomo, un Angiolino di maestro Giotto Fiorentino.

3 Questo Guglielmo, che fu il più antico pittore di Forlì, e trovasi pur chiamato Guglielmo degli Organi, fece in sua patria, dice il Lanzi, alcune pitture anche a' Francescani. Non par che siasi conservata di lui pittura alcuna.

4 Il Laurati e Simone da Siena (vedine più oltre le Vite) non furono certo scolari di Giotto.

5 * Su questo libro di disegni, vedi l'apposita nota fatta alla Vita di Cimabue.

6 * Giotto fu anche poeta: ed in vero, un pittore di così eccellente ed inventivo ingegno non è da maravigliare se fu anche trovatore di rime. Il barone di Rumohr pel primo dette alla luce (*Italienische Forschungen*, T. II, pag. 51) una sua canzone in lode della Povertà, da lui scoperta nella Biblioteca Laurenziana; nella quale i generosi concetti e alti sensi sono vestiti di una molto nobile forma poetica. Il professor Rosini stampò novamente questa poesia di Giotto (l'unica che si conosca) nel Tomo I della sua *Storia della Pittura Italiana ec.* Ma perchè sì l'una come l'altra opera non possono andar per le mani d'ogni condizion di lettori, abbiamo creduto far cosa grata col ripubblicarla in fine di questa Vita.

7 Da questo tornare addietro, che qui e altrove fa il Vasari, per riparlar di

Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti nelle sue trecento Novelle ne racconta molti e bellissimi; de' quali non mi parrà fatica scriverne alcuni con le proprie parole appunto di esso Franco, acciò con la narrazione della Novella si veggano anco alcuni modi di favellare e locuzioni di que' tempi. Dice dunque in una,[1] per mettere la rubrica:

« *A Giotto gran dipintore è dato un palvese a dipignere da » un uomo di picciol affare. Egli facendosene scherne, lo dipi- » gne per forma che colui rimane confuso.*

» Ciascuno può avere già udito chi fu Giotto, e quanto » fu gran dipintore sopra ogni altro. Sentendo la fama sua un » grossolano artefice, ed avendo bisogno forse per andare in » castellaneria di far dipignere uno suo palvese, subito n'andò » alla bottega di Giotto, avendo chi li portava il palvese drie- » to; e, giunto dove trovò Giotto, disse: Dio ti salvi, maestro: » io vorrei che mi dipignessi l'arme mia in questo palvese. » Giotto, considerando e l'uomo e 'l modo, non disse altro se » non: Quando il vuo' tu? e quel gliele disse. Disse Giotto: La- » scia far a me; e partissi. E Giotto, essendo rimaso, pensa » fra sè medesimo: che vuol dir questo? sarebbemi stato man- » dato costui per ischerne? sia che vuole; mai non mi fu re- » cato palvese a dipignere. E costui che 'l reca, è un omiciatto » semplice, e dice ch' io gli facci l' arme sua, come se fosse » de'reali di Francia. Per certo, io gli debbo fare una nuova » arme. E, così pensando fra sè medesimo, si recò innanzi il » detto palvese, e, disegnato quello gli parea, disse a un suo » discepolo desse fine alla dipintura; e così fece. La quale di- » pintura fu una cervelliera, una gorgiera, un paio di brac- » ciali, un paio di guanti di ferro, un paio di corazze, un paio » di cosciali e gamberuoli, una spada, un coltello ed una lan- » cia. Giunto il valente uomo, che non sapea chi si fusse, fassi » innanzi e dice: Maestro, è dipinto quel palvese? Disse Giotto:

cose delle quali ha già parlato, raccogliesi ch' egli andava facendo alle sue Vite or una or altre aggiunte, che non sempre, per vero dire, gli veniva fatto di collocare a suo luogo.

[1] Novella LXII.

» Sì bene. Va', recalo giù. Venuto il palvese, e quel gentiluomo
» per proccuratore il comincia a guardare, e dice a Giotto: Oh
» che imbratto è questo che tu m'hai dipinto? Disse Giotto:
» E'ti parrà bene imbratto al pagare. Disse quegli: Io non ne
» pagherei quattro danari. Disse Giotto: E che mi dicestù ch'io
» dipignessi? E quel rispose: L'arme mia. Disse Giotto: Non è
» ella qui? mancacene niuna? Disse costui: Ben istà. Disse
» Giotto: Anzi sta male, che Dio ti dia, e dei essere una gran
» bestia; che chi ti dicesse, chi se'tu, appena lo sapresti dire;
» e giungi qui e di': dipignimi l'arme mia. Se tu fussi stato
» de'Bardi, sarebbe bastato. Che arme porti tu? di qua' se'tu?
» chi furono gli antichi tuoi? deh, che non ti vergogni? co-
» mincia prima a venire al mondo, che tu ragioni d'arma,
» come stu fussi il Dusnam di Baviera. Io t'ho fatta tutta ar-
» madura sul tuo palvese: se ce n'è più alcuna, dillo, ed io la
» farò dipignere. Disse quello: Tu mi di' villania, e m'hai gua-
» sto il palvese. E partesi, e vassene alla Grascia, e fa richie-
» der Giotto. Giotto compare, e fa richieder lui, addomandando
» fiorini dua della dipintura: e quello domandava a lui. Udite
» le ragioni gli ufficiali, che molto meglio le dicea Giotto, giu-
» dicarono che colui si togliesse il palvese suo così dipinto, e
» desse lire sei a Giotto, perocch'egli avea ragione. Onde con-
» venne togliesse il palvese e pagasse, e fu prosciolto. Così co-
» stui, non misurandosi, fu misurato.»[1]

Dicesi che stando Giotto ancor giovinetto con Cimabue, dipinse una volta in sul naso d'una figura ch'esso Cimabue avea fatta, una mosca tanto naturale, che tornando il maestro per seguitare il lavoro, si rimise più d'una volta a cacciarla con mano, pensando che fusse vera, prima che s'accorgesse dell'errore.[2] Potrei molte altre burle fatte da Giotto e molte argute risposte raccontare; ma voglio che queste, le quali sono di cose pertinenti all'arte, mi basti aver detto in questo luogo, rimettendo il resto al detto Franco ed altri.[3]

[1] Quando il Vasari scriveva, le Novelle del Sacchetti non erano ancora a stampa. Quindi ei riportò intera questa che abbiamo letta, e non quella del Boccaccio, benchè tanto più onorifica per Giotto.

[2] In ogni vita di pittor celebre ci deve essere qualcuna di queste novellette.

[3] Lo stesso Franco, Nov. LXXV, racconta ciò ch'è compendiato nel titolo

Finalmente, perchè restò memoria di Giotto non pure nell' opere che uscirono delle sue mani, ma in quelle ancora che uscirono di mano degli scrittori di que' tempi, essendo egli stato quello che ritrovò il vero modo di dipingere, stato perduto innanzi a lui molti anni: onde, per pubblico decreto, e per opera ed affezione particolare del magnifico Lorenzo vecchio dei Medici, ammirate le virtù di tanto uomo, fu posta in Santa Maria del Fiore l' effigie sua scolpita di marmo da Benedetto da Maiano scultore eccellente, con gli infrascritti versi fatti dal divino uomo messer Angelo Poliziano;[1] acciocchè quelli che venissero eccellenti in qualsivoglia professione, potessero sperare d' avere a conseguire da altri di queste memorie, che meritò e conseguì Giotto dalla bontà sua largamente:

Ille ego sum, per quam pictura extinta revixit,
Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.
Naturæ deerat nostræ quod defuit arti:
Plus licuit nulli pingere, nec melius.
Miraris turrim egregiam sacro ære sonantem?
Hæc quoque de modulo crevit ad astra meo.
Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre?
Hoc nomen longi carminis instar erit.

E perchè possano coloro che verranno, vedere dei disegni di man propria di Giotto, e da quelli conoscere maggiormente l' eccellenza di tanto uomo; nel nostro già detto libro ne sono alcuni maravigliosi, stati da me ritrovati con non minore diligenza che fatica e spesa.

di detta Novella così: «A Giotto dipintore, andando a sollazzo con certi, vien per caso ch' è fatto cadere da un porco. Dice un bel motto; e domandato d' un'altra cosa, ne dice un altro.» La riporta il Baldinucci, che pur riferisce di lui un altro motto più bello narrato da Benvenuto da Imola.

[1] Cinque altri epigrammi, parte editi e parte inediti, furon fatti dal Poliziano prima di questo, del quale poi si contentò.

COMMENTARIO ALLA VITA DI GIOTTO.[1]

SULLE PITTURE DELL'INCORONATA DI NAPOLI.

« Primo di tutti, dopo il Celano, suscitò la quistione sull'autore degli affreschi dell'Incoronata il sig. Luigi Catalano, nel suo *Discorso su' monumenti patrii* (1842). Ivi, a pag. 72, si fa notare che la chiesa fu costruita nel 1351, e che Giotto morì nel 1336. Il Celano scioglieva la quistione facendo morire Giotto dopo il 1387.

» Ma la data della morte di Giotto è comprovata da un documento riportato dal Baldinucci e tratto dall'Archivio di Firenze; dal quale rilevasi che Lucia, nel 1337, esegue i legati di sua sorella Bice per l'anima del loro defunto padre, Giotto.

» La data dell'edificazione dell'Incoronata[2] è comprovata dalle testimonianze del *Giornale* che si conservava dal duca di Monteleone, di Tristano Caracciolo, di Giovanni Villano (*cronica napoletana*), di Matteo Villani. I primi due dicono che la chiesa fu edificata in memoria dell'incoronazione che Clemente (secondo l'uno), il suo legato (secondo l'altro), fece di Giovanna e Ludovico di Taranto: incoronazione che ebbe luogo il dì di Pentecoste del 1352, come si ha da Matteo Villani (lib. III, cap. 8); mentre il matrimonio era seguito nel 1347, come si ha da Giovanni Villani e dalla Cronica Suessana.

» Ora, in mezzo a queste due date, come dar luogo ai passi di Petrarca e del Vasari? I quali passi, perchè i nostri lettori veggano chiaramente in che consista la quistione, ci piace riportar qui testualmente.

» Le parole del Petrarca sono le seguenti: *Proxima in valle sedet ipsa Neapolis, inter urbes littoreas una quidem ex*

[1] * Vedi la nota 2, pag. 326, alla Vita di Giotto.

[2] * Vedi *Lucifero*, n° XXXV (ottobre 1844).

paucis: portus hic etiam manufactus, supra portum regia; ubi si in terra exeas, cappellam regis intrare non obmiseris, in qua conterraneus olim meus pictor, nostri ævi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta. (Itinerarium Syriacum.)

» Il Vasari, dopo aver detto che re Roberto scrisse a suo figlio Carlo che stava in Firenze, che gli mandasse Giotto; dopo aver detto che Giotto venne in Napoli, e dipinse in Santa Chiara, monasterio e chiesa reale; soggiunge: «Fece » Giotto nel castello dell'Uovo molte opere, e particolar» mente la cappella, che molto piacque a quel re... Essendo » dunque al re molto grato, gli fece in una sala che il re » Alfonso I rovinò per fare il castello, e così nell'Incoro» nata, buon numero di pitture; e fra l'altre, nella detta sala » vi erano i ritratti di molti uomini famosi, e fra essi quello » di esso Giotto. »

» Secondo il Petrarca, adunque, Giotto dipinse la *cappella del re* ch'era nella reggia, la quale reggia stava sopra il porto manufatto, e vi si entrava appena sbarcato. Quindi, per mettere d'accordo la testimonianza del Petrarca colle date soprammentovate, basterà dimostrare che quella *cappella del re* non era l'Incoronata.

» Secondo il Vasari, Giotto dipinse in Santa Chiara, nel castello dell'Uovo (specialmente una *cappella* che molto piacque al re), in una sala che Alfonso I rovinò, e dove fece i ritratti di molti uomini famosi, e nell'Incoronata. Di questa testimonianza tardissima tutto regge, quando il *Castello dell'Uovo* si cangi in *Castello Nuovo*, e l'Incoronata si tolga.

» Noi dunque ci sforzeremo di dimostrare, che la *cappellam regis* del Petrarca non sia l'Incoronata; che nel racconto del Vasari si debba cangiare il *Castel dell'Uovo* in *Castello Nuovo*; e che s'ingannò lo stesso Vasari ponendo fra gli edifizj ove dipinse Giotto, anche l'Incoronata.

» I. Ed in primo luogo, secondo il Petrarca, venendo in Napoli, sopra il porto *manufactus* trovavasi la reggia, ove (cioè *nella reggia*), sbarcando, non dovevasi trascurare di visitar la cappella del re. La cappella del re dipinta da Giotto era dunque nella reggia, e la reggia in quel tempo

sanno tutti ch'era nel Castello Nuovo, situato appunto sul porto. Del quale porto agevolmente potrebbero coloro che di antica napolitana topografia si occupano, determinare il sito; perocchè, essendo venuto il Petrarca in Napoli nel 1341 e nel 1343, ed essendo appunto nell'anno 1343 accaduta quella celebre tempesta di cui dannoci notizia ed il Petrarca ed un diario contemporaneo, tempesta che ruppe ed acciecò il porto detto *di mezzo*; di questo porto doveva intendere il Petrarca, che fu nel 1302 da Carlo II fatto costruire a Marino Nassaro, Matteo Lanzalonga e Griffo Goffredo.

» Il sig. Minieri Riccio ha dimostrato a lungo, che mal potevasi convenire alla chiesa dell'Incoronata il nome di *cappella regis*. In fatti, egli dice, fin dal 1269, quando non esisteva il Palazzo della Giustizia nè l'Incoronata, trovasi menzione del *magister regiæ cappellæ*. Che se vuolsi una storica testimonianza del nome di *cappella* dato a quella che re Roberto fece edificare in Castel Nuovo, oltre quella di Tommaso di Catania e delle carte vedute dal Chioccarello, v'ha l'altra della *Cronica di Napoli* di Notar Giacomo, impressa in questo anno dall'ab. Garzilli; ove leggesi, a pag. 52, che re Roberto fece edificare *la cappella quale è in lo castello novo*.

» Adunque, quando pur fosse vero che nel Palazzo di Giustizia esistesse una cappella fatta costruire da re Roberto (cappella suppositizia, la quale piacque poi supporre al sig. Stanislao Aloe che fosse più tardi compresa nell'edifizio dell'Incoronata), rimarrebbe pur vero che di quella cappella non intendesse parlare il Petrarca. Ma nè di quella cappella nel Palazzo di Giustizia, nè della costruzione dell'Incoronata nel sito preciso del Palazzo di Giustizia, fanno menzione gli storici più antichi: cioè il *Giornale* del duca di Monteleone, e Tristano Caracciolo. Che se gli storici posteriori aggiunsero che il Palazzo di Giustizia fosse convertito in tempio sotto il titolo di Santa Maria Incoronata, nessuno di essi accennò che in quello esistesse una cappella, e che nella cappella seguisse l'incoronazione. Anzi è da notare che Matteo Villani disse chiaramente che la coronazione fu fatta *alle case del prenze di Taranto sopra le Coreggie*.

» II. Dimostrato così, che la cappella di cui fa menzione il Petrarca fosse in Castel Nuovo, agevol cosa riesce il provare che la menzione del Castello dell'Uovo presso il Vasari, è uno de' mille errori di cui son piene le sue Vite. Ed in vero, se nel Castel Nuovo era la cappella del re dipinta da Giotto, secondo la testimonianza sincrona del Petrarca; come mai il Vasari poteva tacer di questa, ed un altra nominarne di cui niuno scrittore fa menzione; neanche il Chiarito, che del Castello dell' Uovo scrisse minutamente? Arrogi, che la sala rovinata da re Alfonso I nel rifare il castello, di cui fa pur menzione il Vasari, esser doveva appunto nel Castello Nuovo, poichè questo castello e non quello dell' Uovo fu da Alfonso I rifatto.

» III. Da ultimo, chiaramente si comprende dalle cose fin qui discorse, come Giotto non potesse dipingere gli affreschi dell' Incoronata. Nelle poche parole del Vasari il signor Minieri Riccio nota parecchi errori importanti; ma nota specialmente che il Palazzo di Giustizia edificato da Carlo II doveva essere interamente terminato prima del 1309, anno in cui a Carlo II succedette Roberto: or Giotto dovè venire in Napoli nel 1327; come dunque avrebbe dipinto nel Palazzo di Giustizia? Nè poteva dipingere nella chiesa che vuolsi sostituita a quel palazzo; poichè quando questa fu cominciata, Giotto era cadavere da sedici anni. Finalmente, l' affresco rappresentante il matrimonio di Giovanna con Ludovico di Taranto scioglie ogni quistione; poichè, sendo questo matrimonio avvenuto nel 1347, non poteva farne soggetto di un suo dipinto Giotto, morto fin dal 1336.

» Mostrato erroneo il racconto del Vasari intorno al Castello dell' Uovo e all' Incoronata, cadon di per sè le altre autorità del Baldinucci e del Ghiberti, che qui riporteremo solo per appagare la curiosità de' nostri leggitori.

« Dipinse in Castel dell' Uovo la cappella; e in una sa-
» la, che poi fu rovinata per fare il castello, siccome ancora
» nell' Incoronata, fece molte opere e ritratti di famosi uo-
» mini, e con essi il suo proprio. » (*Baldinucci.*)

« Molto egregiamente dipinse la sala del re Uberto de

» huomini famosi. In Napoli dipinse nel Castello dell'Uovo.» (*Ghiberti*, MS. nella Magliabechiana.)[1]

» Nè dopo queste storiche discussioni debbono far peso o la tradizione popolare, o le opinioni degl' intendenti, sian pure quelle di un Kestner. Notevoli sono a questo proposito le parole del Casarano: « Molte pitture si attribuiscono » a capiscuola, mentre appartengono a qualche discepolo » che in un quadro si è sorpassato, quando che in gene» rale nelle altre opere sue si mostrò di gran lunga infe» riore; e viceversa, un grande artista è stato qualche volta » non degno della sua riputazione. »

» Per queste considerazioni ci pare aver dimostrato chiaramente l'opinione del Casarano e del Minieri Riccio contraria a quella dell' Aloe e del Ventimiglia; che Giotto, cioè, non dipingesse nell'Incoronata, come asseriscono molti scrittori posteriori d'assai in ordine di tempo; e che niuna testimonianza storica possa comprovare le supposizioni messe innanzi dall' Aloe: cioè, che una cappella fosse costruita da re Roberto nel Palazzo della Giustizia; che quivi Giotto dipingesse degli affreschi; e che tal cappella dipinta da Giotto, rimanesse compresa nella chiesa dell' Incoronata, quando questa fu fatta edificare da Giovanna. Anzi, bisognerebbe pur supporre, o che re Carlo costruisse la cappella col palazzo prima del 1309, e si fosse aspettato per dipingerla fino al 1327; o che re Roberto al palazzo già terminato facesse aggiungere quella cappella: e che, nell' uno o nell' altro caso, non se ne fosse accorto nessuno di quei tanti scrittori di croniche e di diarii che a quei tempi registravano le minime particolarità di ciò che visibilmente facevano i sovrani. »

[1] *Vedi in principio del volume, a pag. XVIII. Del rimanente, si vede chiaro che l'errore in prima fu del Ghiberti, e che il Vasari e poi il Baldinucci non fecero altro che ricopiarlo.

CANZONE DI GIOTTO SOPRA LA POVERTÀ.

Molti son quei che lodan povertate,
E tai[1] dicon che fa stato perfetto
S'egli è provato e eletto,
Quello osservando, o nulla cosa avendo.
A ciò inducon certa autoritate,
Che l'osservar sarebbe troppo stretto:
E pigliando quel detto,
Duro estremo mi par, s'io ben comprendo;
E però nol commendo,
Ch'è rade volte estremo sanza vizio:
Et a ben far difizio,
Si vuol si proveder dal fondamento,
Che per crollar di vento
Od altra cosa, che sì ben si regga,
Che non convegna poi si ricorregga.
Di quella povertà ch'è contra a voglia,
Non è da dubitar che è tutta ria;
Che di peccare è via,
Facendo spesso a'giudici far fallo;
E d'onor donna e damigella spoglia;
E fa far furto, forza e villania,
E spesso usar bugia;
E ciascun priva d'onorato stallo.
E piccolo intervallo
Mancando roba, par che manchi senno;
Se avesse rotto Brenno[2]

[1] Il Cod. dice *tadicon*, che il Rumohr e il Rosini sciolgono in *ti dicon*.

[2] Il Codice ha *renno*, parola che non dà senso, e da credere piuttosto uno sconcio del copiatore. Noi abbiam fatto la correzione, congbietturando che in qualche modo s'alluda al vincitore di Brenno, al savio Cammillo, cui la crudele povertà patita nell'ingiusto esiglio decretatogli dalla patria, non l'inimicò contro di lei così, che nel maggior pericolo egli non prestasse il braccio ed il senno a salvarla.

O qualvuolsia che povertà tel giunga;
Però ciascun fa punga
Di non voler che 'nanzi gli si faccia;
Che pur pensando già si turba in faccia.
Di quella povertà che eletta pare,
Si può veder per chiara sperïenza,
Che sanza usar fallenza,
S' osserva o no, siccome si conta;
E l' osservanzia non è da lodare,
Perchè discrezïon nè cognoscienza
O alcuna valenza
Di costumi o virtute le s' affronta.
Certo, mi par grand' onta
Chiamar virtute quel che spegne 'l bene;
E molto mal s' avvene,
Cosa bestial preporne a le virtute,
Le qual donan salute
Ad ogni savio intendimento accetta;
E chi più vale, in ciò più si diletta.
Tu potresti qui fare un argomento:
Il Signor Nostro molto la commenda.
Guarda che ben s' intenda;
Chè sue parole son molto profonde,
E talor hanno doppio intendimento,
E vuol che 'l salutifero si prenda.
Però 'l tuo viso sbenda,
E guarda 'l ver che dentro vi s' asconde.
Tu vedrai che risponde
Le sue parole alla sua santa vita;
Che podestà compita
Ebbe di sodisfare a tempo e loco.
E però 'l suo aver poco
Fu per noi scampar dall' avarizia[1]

. . . .

[1] Il Codice ha veramente *dallavitia*, ma certo per malinteso del copiatore, che non seppe sciogliere bene quella parola così unita nel Codice: *dallav̄itia*. Manca l' ultimo verso.

Noi veggiam pur col senso molto spesso,
Chi più tal vita loda, manca in pace,
E sempre studia e face
Come da essa si possa partire.
Se onore e grande stato gli è commesso,
Forte l' afferma[1] qual lupo rapace;
E ben si contraffàce,
Purch' egli possa suo voler compire;
E sassi sì coprire
Che 'l piggior lupo par migliore agnello,
Sotto il falso mantello.
Onde per tale ingegno è guasto 'l mondo,
Se tosto non va in fondo
Questa ipocrisia, che alcuna parte
Non lascia 'l mondo sanza aver su' arte.
Canzon, va; e se truovi de' giurgiuffi,[2]
Mostrati loro sì, che li converti.
Se pure stesson erti,
Sii[3] sì gagliarda, che sotto li attuffi.

[1] Par certo che debba dir *afferra;* facile da un imperito o disattento amanuense cangiarsi in *afferma;* se pure l' *afferma* non stia a significare e l'afferrare e il tener fermo il già preso.

[2] Questa parola pare al Rosini, che dal contesto voglia dire ipocriti. Pare piuttosto che voglia dire orgogliosi, e forse orgogliosi della povertà stessa.

[3] Il Codice *sia.*

FINE DEL PRIMO VOLUME.

INDICE DEL VOLUME.

GIORGIO VASARI.

LE VITE DE' PIÙ ECCELLENTI PITTORI,

SCULTORI E ARCHITETTI.

PARTE PRIMA.